

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PERFORMANCES DE L'IDENTITÉ :
TRANSTEXTUALITÉ ET TRANSGENRE DANS *TALONS AIGUILLES* ET
TOUT SUR MA MÈRE DE PEDRO ALMODOVAR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DENISE KOLTA

JUIN 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord Martine Delvaux, professeure au département d'études littéraires de l'UQÀM, pour sa diligence et ses précieux conseils dans la direction de ce mémoire.

Je remercie mes parents qui m'ont largement influencée dans la poursuite de mes études et ont gardé un intérêt constant pour ma démarche.

Je tiens aussi à remercier les personnes, qui m'ont soutenue dans la rédaction du mémoire autant dans les moments forts que ceux plus difficiles, dont Sarah pendant la traduction d'un certain film...

Finalement, ma pensée va à Grégory, dont la simple présence était un souffle d'énergie dans le parcours le plus sinueux de l'écriture.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE GENRE	6
1.1 Terminologie et étymologie des mots « genre » et « sexe »	6
1.1.1 Le sexe ou le genre : questions d'ontologie	8
1.2 Corps sexués, corps sociaux.....	10
1.3 L'habitus et l'hexis corporelle	11
1.4 Le performatif dans la formation du corps.....	13
1.5 Résistance du corps : transgression du genre.....	17
1.6 Problèmes de typologie en théorie littéraire.....	19
1.6.1 Genres théoriques/historiques : questions de méthode	22
1.7 Le genre au cinéma	25
1.8 Retour sur l'identité de genre.....	28
1.8.1 Le genre de l'écriture	28
1.8.2 Le cinéma comme performatif de l'identité de genre	31
CHAPITRE II	
LE TRANSGENRE	36
2.1 Travestisme/transsexualisme.....	37
2.2 Quelques précisions sur le concept de performance	38
2.3 Spectacle et mimétisme.....	39
2.4 Le transgenre : un corps-spectacle	42
2.4.1 Spectacle d'un genre modifiable dans <i>Talons aiguilles</i> et <i>Tout sur ma mère</i>	44

2.5 Jeux de reflets du transgenre sur le genre	48
2.5.1 Le mythe de la mère	48
2.5.2 La figure patriarcale, une autorité subvertie	56
2.5.3 Telle mère, telle fille	60
2.5.4 La religieuse et la putain	64
2.6 Spectacle et réalité.....	66
CHAPITRE III	
PRATIQUES TRANSGENRES ET TRANSTEXTUELLES	71
3.1 La notion de jeu.....	71
3.2 Le jeu de l'art : appréhension de la réalité et de la fiction	73
3.3 Transtextualité : mélange et jeux de genres	78
3.4 Du transgenre à la transtextualité : un rapport entre la vie et la création	85
CONCLUSION	95
ANNEXE	
RÉSUMÉ DE <i>TALONS AIGUILLES</i>	101
RÉSUMÉ DE <i>TOUT SUR MA MÈRE</i>	102
BIBLIOGRAPHIE	103

RÉSUMÉ

Ce mémoire se consacre à l'étude de la question de l'identité dans deux films de Pedro Almodovar, soit *Talons aiguilles* (1991) et *Tout sur ma mère* (1999), à travers l'analyse de la notion de genre. Par l'approche de théories de la performance et de théories génériques en littérature et au cinéma, nous voyons comment le genre constitue une catégorie construite, qu'il ne possède aucune ontologie. Dans la première partie, nous montrons que le genre est une fabrication qui a été naturalisée par son inscription dans un rapport normatif avec la réalité. Nous voyons aussi comment ce rapport est entretenu par le discours théorique, ainsi que par certains mécanismes qui construisent le genre, comme la littérature et le cinéma, qui monopolisent le pouvoir d'édifier et de signifier le genre. Dans la seconde partie, nous parlons du transgenre et de la notion de performance en lien avec les films étudiés, ce qui nous permet d'introduire le transgenre en tant que corps-spectacle, dont une analyse de la représentation visuelle et discursive fait ressortir la facticité de l'identité de genre. Ceci entraîne des répercussions sur les représentations normatives du genre féminin/masculin dont les archétypes et mythes subissent dans les films un renversement d'ordre esthétique et idéologique. La notion de spectacle que nous développons dans l'analyse des deux films met d'ailleurs en relief le jeu entre la réalité des personnages féminins et transgenres et la fiction mise en scène dans la vie de ces derniers. La troisième partie, quant à elle, porte sur la notion du jeu comme appréhension de la réalité et de la fiction chez les participants de la communauté culturelle réceptive. Ceci est manifeste à travers la façon dont les personnages transgenres et féminins des films d'Almodovar entrent dans le jeu des pratiques transgenres et transtextuelles, subversives en ce qu'elles ont pour but de re-crée l'identité et la réalité. Nous verrons alors que la question de l'identité pose celle du rapport que les individus entretiennent avec la réalité et la fiction, mais aussi celle de l'existence de l'art dans la vie sociale et subjective de tout individu.

Mots-clés : Pedro Almodovar, identité, sexe, genre, performance, transgenre, transtextuelisé, jeu, réalité, fiction.

INTRODUCTION

Suite aux divers mouvements féministes des années 1970 qui ont touché l'Amérique du Nord et l'Europe, un autre mouvement dérivé des premiers est né aux États-Unis, vers la fin des années 1980, avec l'avènement de la théorie queer. Cette expression est utilisée pour la première fois en 1991 par Teresa de Lauretis pour expliquer le problème qu'ont encouru les théories gaies et lesbiennes qui sont apparues quelques années plus tôt : « Our “differences”, such as they may be, are less represented by the discursive coupling of two terms in the politically correct phrase “lesbian and gay”, than they are elided by most of the contexts in which the phrase is used. »¹ Les théories gaies et lesbiennes sont nées en réaction aux théories féministes qui discutaient de la condition féminine sans tenir compte de la spécificité de la classe sociale, de l'origine ethnique et de l'orientation sexuelle de certains groupes de femmes. Or, dans leur volonté de tenir compte de certaines différences, ceux-ci ont eu tendance soit à trop particulariser ces différences, soit à en exclure d'autres. C'est ainsi que de Lauretis propose l'acception « queer theory » pour tenter davantage de regrouper d'autres groupes minoritaires qui ne s'identifient pas aux théories gaies et lesbiennes, tels que les bisexuelles, les travestis et les transsexuels de diverses classes sociales et nationalités.² Pour de Lauretis, le terme « queer » ne vient pas uniformiser les identités gaies, lesbiennes, bisexuelles, travesties et transgenres, mais « permet de critiquer la locution “gai et lesbienne” et de prendre ses distances par rapport à toute identité qui devient hégémonique et monolithique, essentialiste ou naturalisante. »³

¹ Teresa de Lauretis, « Queer Theory : Lesbian and Gay Sexualities », *Differences : a Journal of Feminist Cultural Studies*, été 1991, vol. 3, no 2, p. 5.

² « [T]he term “Queer theory” was arrived at in the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them – or at the very least problematize them. », *Ibid.*, p. 5.

³ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones*, Paris, Balland, 2001, p. 199.

Dans un désir d'étendre les théories féministes à l'étude du genre sexuel, Judith Butler publie, en 1989, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* où elle préconise une théorisation du genre qui va au-delà du monolithisme des théories féministes :

[T]he purpose here more generally is to trace the way in which gender fables establish and circulate the misnomer of natural facts [...] The complexity of gender requires an interdisciplinary and postdisciplinary set of discourses in order to resist the domestication of gender studies or women studies within the academy and to radicalize the notion of feminist critique.⁴

Bien que considéré comme un des principaux textes de référence de la théorie queer, *Gender Trouble* provoque certains désaccords au sein même de la critique queer au sens où la théorie de Butler ne rend pas compte, par exemple, de la réalité de la communauté transgenre dont elle donne une vision superficielle et déformée.⁵ De façon plus générale, comme le souligne Marie-Hélène Bourcier, le danger auquel a été exposée la théorie queer est qu'elle tombe aux mains d'une

« classe » académique qui ne jurerait finalement que par « le queer chic » et en aurait fait une mode intellectuelle réservée à des privilégiés (voir aux gais blancs issus des classes moyennes) qui se payeraient le luxe de disserter sur les minorités des minorités.⁶

Malgré les remarques pertinentes faites sur la théorisation problématique des identités diverses, nous nous servons de la théorie de Butler pour parler du genre en tant que catégorie structurante de l'identité. Nous nous intéresserons principalement à la question du genre comme réalité sociale fabriquée et comme performatif de l'identité. Ainsi le genre sera analysé dans son rapport avec la formation sociale d'un

⁴ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londres, Routledge, 1999, xxxi-xxxii.

⁵ Voir à ce sujet Ki Namaste, « Tragic Misreadings : Queer Theory's Erasure of Transgender Subjectivity », in *Queer Studies : a Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, New York, New York University Press, 1996, p. 183-203.

⁶ Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 177.

individu. Pour appuyer cette étude, nous utiliserons la théorie de l'habitus et de l'hexis corporelle de Pierre Bourdieu. Ensuite, la théorie de Butler sur le genre sera mise en contexte avec les pratiques transgenres et leurs répercussions sur la notion même de l'identité de genre (féminin/masculin), d'où les questions que soulèvent les films de Pedro Almodovar quant à la notion de l'identité.

Cinéaste d'origine espagnole, Almodovar voit sa carrière prendre essor dans les années post-franquiste, soit durant la période dite de « la Movida » qui se caractérise par un mouvement culturel de modernisation et d'intégration de la société espagnole au reste de l'Europe. Bien qu'on le qualifie comme un des principaux instigateurs de l'univers cinématographique de cette époque, Almodovar affirme le contraire : « Ce n'est pas moi qui ai créé cet univers, c'était un moment où des forces se rencontraient, c'était une conjoncture. »⁷ C'est ainsi que, dès lors, Almodovar a tourné des films dont la toile de fond réside dans le traitement de thèmes caractéristiques de l'époque de changement de la Movida (le désir, la liberté sexuelle, le rapport à la création, la question de l'identité...).

Dès son premier long métrage, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (1980), Almodovar déclare un style caractérisé par l'influence d'autres genres artistiques dans l'élaboration du film et l'utilisation de références transtextuelles. À l'origine, comme l'affirme Almodovar, *Pepi, Luci et Bom...* était un roman-photo largement inspiré de la bande-dessinée de style punk. De plus, le réalisateur mentionne ses influences du moment : « j'étais aussi plus naturellement influencé par l'underground américain, les premiers films de Paul Morrissey et surtout *Pink Flamingos* de John Waters. »⁸ L'allusion à d'autres genres et œuvres devient ainsi une méthode de création (plus ou moins consciente) pour Almodovar et que nous analyserons ici dans deux films, soit *Talons aiguilles* (1991) et *Tout sur ma mère* (1999). La question de la transtexualité très présente dans ces longs métrages sera abordée par la théorie générique littéraire sur le phénomène de décloisonnement des

⁷ Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodovar*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 22

⁸ *Ibid.*, p. 27.

genres qui se retrouve aussi dans le domaine cinématographique. La déconstruction du genre (littéraire et cinématographique) se développe parallèlement à celle du genre comme identité du corps. Les limites de l'identité générique (des disciplines artistiques et des humains) supposées infranchissables sont ainsi ébranlées.

Devant les aspects traités dans les films d'Almodovar sur la question de l'identité de genre et la pratique des genres artistiques, force est de se demander comment est reçue l'œuvre par la critique et le public. Le succès qu'a eu *Pepi, Luci, Bom...* « qui est rapidement devenu un film-culte qui était projeté dans les salles indépendantes de Madrid »⁹ laisse entrevoir la place de choix que possède le réalisateur auprès du public espagnol, et ce tout au long de sa carrière. Le cinéaste explique le phénomène :

Cela montre un certain équilibre entre mon évolution et celle du public espagnol. Nous avons changé en même temps. Le peuple espagnol a évolué plus que tout en Espagne, plus que le cinéma que l'on fait ici et beaucoup plus que la classe politique du pays.¹⁰

Or, la situation est différente en ce qui concerne la critique espagnole, voire internationale. Au fil des années suivant la movida, la première a entretenu une relation ambivalente avec l'œuvre d'Almodovar. « L'image du Pedro tordant, parfois génial, des années *movida*, s'est nettement crispée. Le sentiment flotte que son cinéma devient un symbole touristique malaisant, que ses films sont le recyclage roué de stéréotypes [...]. »¹¹ D'où l'impression qu'Almodovar a que son pays « ne prête qu'une attention distraite et pas très sérieuse »¹² à son œuvre. Ainsi, *Talons aiguilles* n'a pas eu une bonne critique en Espagne mais a par contre bien fonctionné auprès de la critique italienne et française. Tout comme la critique espagnole, la critique internationale jette aussi un regard ambivalent sur les films d'Almodovar, mais toutefois un peu plus « objectif », comme l'affirme le réalisateur espagnol. Aux États-

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹¹ Olivier Séguret, « La movida et après... », *Les cahiers du cinéma*, mai 1992, p. 49.

¹² Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 107.

Unis, où ce dernier s'est fait connaître avant d'être connu en Europe, *Talons aiguilles*, entre autres, n'a pourtant pas eu autant de succès que ses films précédents : « le film a surtout été largement attaqué pour des questions morales [...] notamment par certains groupes féministes. »¹³ En revanche, *Tout sur ma mère*, réalisé huit ans plus tard, a reçu une critique positive unanime. Le film s'est même mérité plusieurs prix dont l'Oscar du meilleur film étranger. Pour Almodovar, « [c']est un oscar pour un cinéma qui va à l'encontre de la mentalité de la majorité [...] À travers cet oscar, il y a quelque chose qui va à tous les spéciaux, tous les “freaks” »¹⁴. Est-ce alors une manière de reconnaître cette marginalité à laquelle s'adresse l'œuvre d'Almodovar, voire de l'approuver ?

Par l'étude de *Talons aiguilles* et de *Tout sur ma mère*, nous verrons comment la notion de l'identité est revendiquée par des pratiques considérées comme étant de la marge¹⁵, à savoir transgenres et transtextuelles (au sens donné par Genette). Le premier chapitre sera consacré à un survol de la théorie de Judith Butler en lien avec le concept du genre sexuel et artistique associé au performatif et à la performance. La théorie littéraire servira de support pour analyser l'évolution du genre comme catégorie d'œuvres et l'éclatement de cette catégorie. Dans la seconde partie, nous aborderons les notions de transgenre et de performance et les mettrons en application dans l'étude des deux films d'Almodovar. Le troisième chapitre permettra de mettre en relief la théorie de la transtextualité à travers les références qui sont utilisées dans les deux films, et le concept du jeu lié à la pratique transtextuelle et transgenre d'Almodovar, pratique artistique par l'entremise de personnages qui permettent d'envisager l'identité selon une nouvelle perspective, c'est-à-dire dans un rapport plus « conscient » de la réalité et de la fiction.

¹³ *Ibid.*, p. 107

¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵ À ce sujet, Almodovar parle du problème qu'il a eu avec les critiques d'Hollywood à cause de sa tendance à mélanger les genres : « En général, le mélange des genres leur pose problème. Ils semblent penser que c'est une chose à ne pas faire, et c'est justement ce dont j'ai fait ma spécialité. », *Ibid.*, p. 204.

CHAPITRE I

LE GENRE

L'œuvre de Pedro Almodovar marque un certain intérêt pour la question de l'identité. Dans les films que nous allons étudier, *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère*, la représentation des personnages se développe autour de l'idée d'une identité mouvante qui se manifeste à travers la déconstruction du genre des personnages : le genre féminin et le genre masculin. Parallèlement à cette situation, les films d'Almodovar mettent en cause la question du genre en tant que catégorie utilisée dans la classification d'œuvres d'art. Nous verrons d'abord en quoi consiste la notion de genre au niveau social dans son rapport avec le sexe, pour la mettre en relation avec l'émergence de pratiques dites transgenres. Nous verrons ensuite comment se définit le genre dans les domaines littéraire et cinématographique et quels problèmes il soulève dans le rapport que les individus entretiennent avec la littérature et le cinéma.

1.1 Terminologie et étymologie des mots « genre » et « sexe »

Le mot « genre » vient du latin *genere*, ablatif de *genus* qui signifie « origine » ou « race ». La racine *gen* a donné *genere*, *gignere* qui veulent dire « engendrer ». Ces mots dont le radical en sanskrit est *ja* ou *jan* donnent *jājanmi* qui signifie aussi « engendrer » (*jānah* veut dire « race »), et en grec, *gennaiō*.¹

Le terme « genre » s'emploie à partir du XIIe siècle pour désigner le genre humain, l'ensemble des êtres humains jugés en dehors de tout concept de race, de

¹ Robert Grandsaignes d'Hauterive, *Dictionnaire des racines des langues européennes*, Paris, Larousse, 1948, p.57.

sexe, de pays...². Par extension, le mot renvoie aussi au sens d'espèce, de famille, d'ordre, de classe.³ Ainsi, le sens s'élabore autour d'une notion de classification de divers groupes d'êtres vivants ou de choses. Par exemple, il y a différents genres d'animaux comme il y a différents genres de plantes. De même, une terminologie plus précise permet de diviser le genre humain en deux catégories : le genre féminin et le genre masculin.

Le genre des humains serait défini en fonction de la binarité sexuelle homme/femme. Dans la société occidentale, du moins, le sexe biologique et le genre ont toujours été étroitement liés, l'un étant défini par l'autre. Une confusion cependant s'est installée dans l'utilisation des termes « sexe » et « genre », à savoir que l'un est souvent employé à la place de l'autre et vice versa. Parmi les diverses définitions données du sexe, la définition principale repose sur une distinction basée sur les rôles procréateurs de l'homme et de la femme. De plus, certaines définitions confèrent un caractère plus physiologique au sexe.

Différence morphologique et physiologique distinguant l'homme de la femme [...]. Le sexe d'un individu se manifeste par les organes de la reproduction [...]⁴

Différence constitutive du mâle de la femelle dans les animaux et les plantes. Le sexe mâle. Le sexe femelle.⁵

Selon ces définitions, le sexe représente davantage une caractéristique physique, soit les parties génitales, tandis que le genre représente une catégorie artificielle qui est utilisée pour identifier ces caractéristiques physiques. Le fait de dire que le sexe constitue une caractéristique physique permet de l'accréditer comme un donné

² Référence aux définitions trouvées dans Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t. 3, Paris, Le Robert, 1966, p. 259, ainsi que dans Jean Girodet, *Logos : grand dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Bordas, 1976, p. 1395.

³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, Paris, Gallimard, 1964, p. 41.

⁴ Jean Girodet, *op. cit.*, p. 2769.

⁵ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 7, Paris, Gallimard, 1964, p. 125.

naturel, et donc de le présenter comme un critère qui permet de différencier l'homme et la femme.

« Sexe » vient du latin « *sexus* » qui veut dire séparation, distinction. Avoir un sexe qui nous sépare de l'autre ; avoir un sexe, c'est nous séparer de l'autre. À sa naissance, le bébé est classé et identifié : « C'est une fille! C'est un garçon! » Pour confirmer cette affirmation, on a regardé les parties génitales de l'enfant. De même utilisera-t-on le terme pour désigner l'ensemble des personnes de même sexe biologique. *Le sexe masculin, le sexe féminin*. Sexe et genre se confondent alors au point où on se demande lequel définit vraiment l'autre.

1.1.1 Le sexe ou le genre : questions d'ontologie

Dans l'étude du rapport entre le sexe et le genre, une confusion s'est établie à savoir lequel vient avant l'autre. De premières études en anthropologie et sociologie féministes ont permis de développer la notion de genre en parlant de rôles de sexe⁶. Dans toutes les sociétés, les individus jouent des rôles dans différentes couches sociales. Dans la plupart des sociétés, le partage des rôles se fait entre deux sexes : les hommes et les femmes. Or, la division des rôles, par exemple dans la division du travail, se fait arbitrairement d'une société à l'autre, et n'est donc pas définie par la nature. Ann Oakley, une des premières théoriciennes à travailler sur le concept de rôles de sexe, à partir duquel s'est développée la notion de genre, en offre une définition qui se rapproche de celle des linguistes :

« Sex » is a word that refers to the biological differences between male and female : the visible difference in genitalia, the related difference in procreative function. « Gender » however is a matter of culture : it refers to the social classification into « masculine » and « feminine ». ⁷

⁶ Voir les travaux de Margaret Mead, Mirra Komarovsky, Myrdal et Klein.

⁷ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Londres, Temple Smith, , 1972, p. 16.

L'auteure situe le sexe du côté de la nature et le genre du côté de la culture. Elle montre, entre autres, à l'aide de plusieurs études anthropologiques et psychologiques que la division des rôles entre les sexes est universelle mais que son contenu varie d'une société à l'autre. Dans une société donnée, les femmes ont la principale tâche d'élever les enfants et les hommes de subvenir aux besoins économiques de la famille, alors que dans une autre société, ces rôles peuvent être équilibrés entre les deux sexes ou même inversés. L'expression « rôles de sexe », qui a été développée par plusieurs critiques féministes des années quarante à soixante, renvoie à l'idée de *status* : « le *status* c'est *grosso modo* le rang de prestige dans la société ; à chaque *status* correspond un rôle que les individus possédant le *status* doivent remplir. »⁸ Ceci met en évidence le caractère sociologique des rôles de sexe : « les places et les activités des individus ne sont pas considérées comme découlant de leur nature ou de leurs capacités propres mais de l'organisation sociale. »⁹ Penser que les hommes et les femmes occupent des « rôles » qui découlent d'une structure sociale et non de la nature permet donc de révéler l'arbitraire des rôles de sexe, de réfléchir à la notion de genre, puis de déconstruire l'idée même du sexe.

Le concept de genre, tel que cité précédemment, montre que la différence entre les sexes est sociale et arbitraire, et donc que le genre est indépendant du sexe. De même, les rôles de sexe n'étant pas les mêmes d'une société à l'autre, le genre possède la caractéristique d'être variable : « That they are masculine or feminine cannot be judged in the same way : the criteria are cultural, differing with time and place. »¹⁰ Le concept de genre se développe à partir de tout ce qui varie, et « la variabilité étant la preuve de l'origine sociale »¹¹, le genre est socialement déterminé. Cette affirmation permet de souligner le fait que les rôles de sexe, qui sont finalement des rôles sociaux, sont indépendants des sexes biologiques. Si l'on concède que les

⁸ Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 2, Paris, Syllepse, 2001, p. 245.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ann Oakley, *op. cit.*, p.16.

¹¹ Christine Delphy, *op. cit.*, p. 247.

genres (en tant que catégories concrètes appliquées aux individus) sont indépendants des sexes biologiques, la question devrait donc entraîner celle de l'indépendance du genre (c'est-à-dire le principe général qui entraîne une subdivision genre masculin/genre féminin) par rapport au sexe (en tant que concept général aussi)¹². Or, la question posée sur le rapport sexe/genre se résume la plupart du temps à la suivante: le sexe donne-t-il naissance au genre ? Ces deux concepts, pris dans leur principe général, sont encore constamment considérés dans une relation d'interdépendance. Le sexe est toujours perçu comme le réceptacle invariable du genre qui, lui, serait un contenu dont le concept change. On doit pourtant se demander pourquoi le sexe devrait donner lieu à une classification. En réponse à cette question, il faudrait, comme le fait Judith Butler, alors poser comme hypothèse que le sexe est construit en tant que norme régie par le discours social, et donc que le genre précède le sexe.

1.2 Corps sexués, corps sociaux

La distinction sexuelle se caractérise par les fonctions physiques que chaque sexe présente. De ce fait, cette distinction entraîne une catégorisation des rôles sociaux de sexes. Chez les humains, les différences physiques entre les hommes et les femmes justifieraient les différents rôles sociaux que chacun de ces deux groupes incarne. De là vient la tendance à dire qu'étant donné que le sexe est de la nature, il possède un statut ontologique et crée les relations sociales entre hommes et femmes. Bien que le sexe soit de la nature, lorsqu'il est associé aux relations hommes/femmes, il renvoie à des divisions et à des distinctions sociales. Il s'agit ici de dissocier la part naturelle du sexe de sa part sociale, d'où la notion de rôle de sexe. Cette expression, tout en étant liée à la notion de « nature » sexuelle, permet de révéler le sexe en tant que concept issu d'une réglementation sociale des relations entre hommes et femmes.

¹² Dans cette optique, la question qui se pose serait : « Le genre est-il indépendant du genre ? » et/ou « Le genre donne-t-il naissance au sexe ? »

Pourtant, le sexe ne peut être considéré comme précédant ces relations puisqu'il ne prend son sens qu'à travers celles-ci : « As such it does not concern being but relationships (for women and men are the result of relationships) »¹³. En ce sens, l'identité ne naît pas d'un concept préétabli qui se nomme le sexe, mais plutôt le construit. L'identité sexuelle n'émerge qu'à travers la construction sociale des corps. Les catégories sexuelles n'existent pas avant la société mais sont créées par elle pour régir le comportement des êtres dont les corps sont normalisés à travers des mécanismes imposés par une économie hétérosexuelle. La sexualisation des corps se marque, par exemple, par une certaine obligation de procréer et d'enfanter chez les femmes. Or, si la grossesse représente l'identité féminine, dans quelle catégorie se situent les petites filles, les vieilles femmes, et le reste des femmes de tous âges qui pourraient idéalement enfanter mais qui ne le peuvent (ou ne le veulent) pas ? Si des femmes ne peuvent avoir d'enfants pour des raisons biologiques, l'enfantement ne constitue plus la fonction neutre d'une contrainte biologique mais l'imposition d'une norme.

1.3 L'habitus et l'hexis corporelle

Toute société naît de principes, de régulations et d'interdictions imposés à ses membres. Dans le cadre de la société occidentale¹⁴, des valeurs et des restrictions véhiculées par la production du genre ont ainsi participé au développement des relations entre les membres. L'ensemble de ces relations se définit par le terme d'habitus :

L'habitus désigne un ensemble de *dispositions* qui portent les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. Les dispositions engendrent des pratiques, des perceptions et des comportements qui sont « réguliers » sans être consciemment coordonnés et régis par aucune « règle ». Les dispositions qui constituent les

¹³ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 5.

¹⁴ Nous nous précisons que nous parlons de la société occidentale étant donné que les œuvres que nous étudions en sont issues. L'habitus et l'hexis corporelle se retrouvent dans d'autres cultures, mais pour l'intérêt du mémoire, nous nous en tiendrons aux mécanismes présents dans la société occidentale.

habitus sont inculquées, structurées, durables ; elles sont également génératives et transposables.¹⁵

Les dispositions de l'habitus sont acquises par un processus graduel d'apprentissage, par exemple de l'hygiène et des bonnes manières à table, qui commence dès l'enfance. Ces dispositions « façonnent littéralement les corps et deviennent comme une seconde nature. »¹⁶ De plus, elles reflètent les conditions sociales dans lesquelles elles sont acquises. Ainsi, il y a une différence entre les dispositions d'une personne issue d'un milieu populaire et celles d'une personne d'un milieu bourgeois. Les dispositions sont enracinées chez les individus au point qu'elles durent tout au long de leur existence, sans être exécutées de manière nécessairement consciente. En plus d'être durables, les dispositions « engendrent une multiplicité de pratiques et de perceptions dans d'autres champs que ceux où elles ont été d'abord acquises. »¹⁷ L'habitus offre ainsi aux individus une manière de se comporter de façon opportune dans diverses situations de leur vie quotidienne. De ce fait,

[l]es pratiques et les perceptions particulières devraient dès lors être conçues non comme le produit des habitus eux-mêmes mais comme le produit de la *relation* entre les habitus d'une part, et les contextes sociaux spécifiques ou les « champs » au sein desquels les individus agissent, de l'autre.¹⁸

De façon plus précise, l'habitus se transmet à travers l'hexis corporelle, « la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser*. »¹⁹ Cette hexis est facilement observable dans les différentes façons qu'ont les hommes et les femmes de se comporter, de parler, de manger, de rire... Le corps devient ainsi

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 117.

l'espace d'une histoire « incorporée ». À force de répétitions, les mots entrent dans le corps et le forgent à l'image de ce que la société réclame de lui.

Si toutes les sociétés [...] attachent un tel prix aux détails en apparence les plus insignifiants de la *tenue*, du *maintien*, des *manières* corporelles et verbales, c'est que, traitant le corps comme une mémoire, elles lui confient sous une forme abrégée et pratique, c'est-à-dire mnémotechnique, les principes fondamentaux de l'arbitraire culturel. Ce qui est ainsi incorporé se trouve placé hors des prises de la conscience donc à l'abri même de l'explicitation.²⁰

L'habitus se manifeste ainsi par des rituels que les individus assimilent et réalisent de façon mimétique. La mimésis dans ce cas n'a pas le sens de l'imitation consciente d'un acte, mais plutôt celui de gestes littéralement « incorporés » par la société qui les transforment en une seconde nature. Le mariage constitue un exemple représentatif d'un acte considéré comme naturel par la plupart des individus, qui se perpétue tout au long de l'histoire sociale de ces derniers presque de façon inconsciente. L'acte mimétique dans l'acquisition de l'habitus devient essentiel au devenir social de l'individu. Ce devenir social se caractérise principalement par l'entrée du sujet dans le jeu social formé par des actes performatifs dont la pratique « moule » l'identité des corps.

1.4 Le performatif dans la formation du corps

Dans sa théorie sur la notion de genre comme performance de l'identité du corps²¹, Judith Butler adopte la définition que donne J. L. Austin de la notion de performatif (*performative utterance*) : « the name is derived, of course, from “perform”, the usual verb with the noun “action” : it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something. »²² Pour Austin, le performatif touche autant la parole que l'acte ; tout

²⁰ *Id.*, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Éditions du Seuil, 2000, p. 297-298.

²¹ Nous expliquerons plus amplement la notion de performance au chapitre 2.

²² J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 6-7.

type d'acte discursif (*speech act*) est un performatif. Butler reprend ce concept pour montrer que l'acte discursif comme performatif joue un rôle primordial dans la construction du corps comme sujet social :

The performative is not a singular act used by an already established subject, but one of the powerful and insidious ways in which subjects are called into social beings from diffuse social quarters, inaugurated into sociality by a variety of diffuse and powerful interpellations.²³

Les paroles et gestes performatifs se retrouvent à divers niveaux de production. Le niveau le plus évident serait celui qui contient des stratégies « officialisantes » performées²⁴ par des individus dans une situation de pouvoir, qui utilisent le langage pour (re)produire des conventions sociales, telles que le mariage et autres protocoles légaux. La performativité se joue aussi dans des sphères du discours (verbal et non verbal) moins officielles comme dans la famille, par exemple, par de constantes interpellations qui se font entre les membres. Un type représentatif d'interpellation se trouve, comme nous l'avons mentionné précédemment, lors de la naissance d'un enfant. Le fait de dire qu'un nouveau né est une fille, par exemple, entraîne un environnement dans lequel le bébé sera élevé comme ce qui est socialement reconnu comme une fille, une jeune fille, puis une femme. Désigner ce qui est un garçon et ce qui est une fille se perpétue depuis des siècles et se situe dans un processus de répétition :

performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed *by* a subject ; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject.²⁵

²³ Judith Butler, *Excitable Speech: a Politics of the Performative*, New York/Londres, Routledge, 1997, p. 160.

²⁴ En l'absence d'un mot français équivalent au terme anglais, nous traduirons le verbe *perform* par « performer », qui englobe toutes les significations suivantes : opérer, jouer, exécuter, représenter, remplir (un rôle).

²⁵ Judith Butler, *Bodies that Matter*, Routledge, New York/London, 1993, p. 95.

Ainsi, une certaine performativité est réalisée à travers la ritualisation des normes instituées par l'habitus. Dans la construction des identités de genre, la ritualisation performative des normes participe à l'hétérosexualisation des corps, processus qui se développe par l'ensemble des discours et des pratiques qui conditionnent le comportement des humains de manière à concrétiser le sexe biologique et la différence sexuelle²⁶. La matérialité du sexe se conçoit donc à travers la performance des sujets, soit l'hexis corporelle. Les individus « incorporent » en eux des actes et des mots qui font partie des mécanismes que la société instaure ici à travers le genre. La société utilise ce dernier pour créer et mettre en scène les rapports entre les sexes. De ce fait, les corps socio sexués sont des performatifs dans la perpétuation d'une identité fabriquée.

That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. This also suggests that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse, the public regulation of fantasy through the surface politics of the body, the gender border control that differentiates inner from outer, and so institutes the « integrity » of the subject.²⁷

Le processus d'inscription de l'identité des sujets est mis en œuvre par « l'acte de magie sociale qui consiste à tenter de produire à l'existence la chose nommée »²⁸. Cette magie sociale est instituée dans la reproduction de l'habitus ; elle se définit par la force productive des discours performatifs de ceux (les individus de toute branche sociale qui s'approprient le droit, le pouvoir de parole et d'action) qui détiennent le pouvoir de les répandre tout en créant les effets « voulus » de ces discours. Par le fait

²⁶ « The regulatory norms of "sex" work in a performative fashion to constitute the materiality of bodies and, more specifically, to materialize the body's sexe, to materialize sexual difference in the service of the consolidation of the heterosexual imperative. », *Ibid.*, p. 2.

²⁷ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, p. 173.

²⁸ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, p. 286.

même, « l'efficacité symbolique »²⁹ des actes de magie sociale se trouvera confirmée grâce au processus d'itération dans lequel ces actes sont impliqués. Pour reprendre les exemples de Bourdieu, le mariage, la circoncision, la collation de grades, la nomination à des postes... constituent ainsi des actes de magie sociale institués et reconnus par un ensemble de gens qui les reçoivent et les pratiquent, grâce à l'efficacité de leur ritualisation.

En plus d'être façonné dans et par le mécanisme de la production ritualisée de normes, le corps socio sexué est construit à travers une temporalité. En effet, le genre ne s'élabore pas par l'acte d'un sujet isolé dans le temps, mais plutôt par la réitération de pratiques intégrées dans et par le discours social qui se sont « sédimentées » à travers le temps. « Construction not only takes place *in* time, but is itself a temporal process which operates through the reiteration of norms ; sex is both produced and destabilized in the course of this reiteration. »³⁰ Bien que ces pratiques se soient sédimentées, elles n'ont pas toujours été complètement semblables à elles-mêmes. Une redéfinition du sexe (et par le fait même du genre) s'est constamment manifestée à travers ces pratiques. Ceci signifie que les normes répétées, vues dans la temporalité de la construction sexe/genre, ont subi quelques changements au niveau de leur propre définition et de leur implication sociale, politique, psychologique... La construction (des normes, du sexe/genre) à travers la performativité se réalise dans le temps mais est en elle-même un processus temporel dans lequel le sexe et le genre prennent forme par la réitération et la redéfinition de normes. Paradoxalement, ces normes réussissent à produire le sexe/genre et à le redéfinir. Mais une transgression peut se produire dans la pratique de ces normes, lorsque les individus n'ont que faire d'une identité (de genre) à laquelle ils n'adhèrent pas.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ Judith Butler, *Bodies that Matter*, p. 10.

1.5 Résistance du corps : transgression du genre

Dans le mouvement de l'entrée des sujets dans le jeu social, certains résistent aux interpellations de certains discours de la « norme », telles que : « Je vous déclare mari et femme » ou « Tu es un homme ». Ceci montre que l'individu ne se forme pas par un simple amalgame de différents actes discursifs. S'il y a résistance à une interpellation, c'est que le discours présente alors quelque chose qui excède son énonciation et son contenu, et qui reste en dehors de toute intelligibilité. De même, dans l'acte discursif, le corps représente un élément qui excède le discours, car il n'agira pas toujours complètement en fonction de l'intention du discours.

That the speech act is a bodily act does not mean that the body is fully present in its speech. The relationship between speech and the body is that of a chiasmus. Speech is bodily, but the body exceeds the speech it occasions ; and speech remains irreducible to the bodily means of its enunciation.³¹

Le corps et l'acte discursif ont une relation chiasmatique au sens où chacun possède quelque chose qui résiste à l'entendement. Ce quelque chose produit de manière plus globale de petites brèches dans les discours performatifs dominants (religieux, politiques, psychologiques...), à savoir que ceux-ci n'entraînent pas toujours les effets voulus dans la production des sujets. Certains sujets échappent ainsi au moule social « officiel » et en arrivent à former d'autres discours. La question des mouvements gais, lesbiens, travestis et transsexuels (GLTT) montre bien l'émergence de discours qui s'opposent à ceux de l'économie hétérosexuelle dominante. Ces discours, qui émergent « d'incongruités » des discours performatifs de contextes « autorisés », représentent le contrepoids des discours officiels et agissent tout autant de manière performative, mais de façon diffuse. Bien que les communautés GLTT soient minoritaires, leurs discours réussissent à se répandre et à infiltrer les discours dominants. Des entailles se créent dans la matrice de l'habitus hétérosexuel, où des sujets ne répondent pas de manière conventionnelle aux interpellations qui leur sont

³¹ Judith Butler, *Excitable Speech*, p. 155-156.

lancées en vue de leur entrée « adéquate » dans la société. Les genres féminin/masculin sont déconstruits ; leurs définitions, renversées. Des hommes, outrageusement maquillés, montés sur talons hauts et habillés en robe glamour ou en tenue trash exposent le genre dans son artifice : « What is “performed” in drag is, of course, *the sign* of gender, a sign that is not the same as the body that it figures, but that cannot be read without it. »³² La pédagogie implicite d'une culture qui impose les manières d'être du corps est alors dévoilée dans sa vulnérabilité face à une certaine révolte des corps qui s'affichent et agissent autrement. « The critical promise of drag does not have to do with the proliferation of genders [...] but rather with the exposure or the failure of heterosexual regimes ever fully to legislate or contain their own ideals. »³³ Le propos s'applique aussi à toute pratique transgenre, dont la transsexualité. Dans ce cas, la manipulation du genre se fait par une atteinte directe au sexe biologique. Ainsi, l'édification sociale des corps se trouve ébranlée dans ses plus importants fondements.

La non-conformité d'individus aux discours issus d'une longue histoire sociale n'est pas récente. L'histoire sociale s'est construite non pas seulement sur des discours officiels, mais surtout sur ou en réaction à des discours de la marge. La remise en question de l'identité des corps, qui naît de la rencontre des discours officiels et des discours marginaux, permet d'offrir une autre perspective sur ce que l'individu pourrait être et faire et ainsi le replacer dans un contexte de possibilités identitaires. À travers la faillibilité des discours dominants qui catégorisent les hommes et les femmes, la solidité monolithique d'autres discours institutionnels est remise en cause. D'ailleurs, si l'être humain ne peut être (du moins physiquement) si aisément catégorisé, qu'advient-il de sa pensée ? Durant les trois dernières décennies, une crise de la définition de l'art et des fondements de catégories génériques a

³² *Id.*, *Bodies that Matter*, p. 237.

³³ *Ibid.*

caractérisé la théorie de domaines, tels que celui de la littérature et du cinéma, ce qui ouvre la voie à de nouvelles spéculations identitaires.

1.6 Problèmes de typologie en théorie littéraire

Il est impossible de penser à la littérature sans se référer aux genres littéraires et aux théories qui les entourent. Bien que les théories génériques ne soient pas des théories littéraires, mais, comme le dit Jean-Marie Schaeffer, des théories de la connaissance qui « débouch[ent] sur des querelles d'ordre ontologique »³⁴, elles sont utilisées pour classer les différentes œuvres littéraires, théâtrales, et même, comme nous le verrons plus loin, les œuvres cinématographiques. Ainsi, lorsque Platon a instauré sa division tripartite d'œuvres artistiques, il ne parlait pas de genres mais plutôt de modes d'énonciation (lyrique, épique et dramatique). Ce n'est que plus tard, après que cette division a été reprise, modifiée, réinterprétée par Aristote et les théoriciens littéraires des siècles suivants, que les modes sont devenus des genres³⁵. Jusqu'à une certaine époque, les barrières entre les différents types de discours étaient supposées infranchissables. Or, la poétique contemporaine a tôt fait de mettre en doute les normes qui régissent la théorie des genres et de remettre en question les genres comme catégories qui, en fait, ignorent ce qui constitue l'unicité des œuvres. La question se pose : comment classer les œuvres tout en tenant compte de leur particularité?

Le problème de la typologie littéraire réside dans le fait que les critères de classement d'ordre générique sont très variés. Michal Glowinski donne divers exemples où certains classements utilisent une méthode d'analyse des propriétés typiques de la structure de l'œuvre, basées, entre autres, sur le statut de l'énonciateur, la structure temporelle, l'agencement du récit ; par exemple, les romans policiers se

³⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », in *Théories des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 179.

³⁵ Les modes d'énonciation seront appelés « genres » avec la théorie romantique des genres. Voir Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Seuil, Points, 1986, p. 140.

reconnaissent par une structure narrative où le narrateur est souvent omniscient, et où l'action débute par un crime qui déclenche ensuite une enquête. D'autres classements se concentrent sur la notion d'expression (à savoir l'analyse du style d'écriture, du thème...) pour établir le genre ; par exemple, celui du drame, à l'époque romantique, dont les bases ont été fondées dans la préface de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo.³⁶ Le problème que pose ici la diversité des critères de classement générique est qu'ils ne rendent pas compte de façon exhaustive ce qui constitue l'œuvre, d'où l'impossibilité de faire du classement par genre une vraie typologie.

Un autre problème quant à la production d'une typologie des genres se trouve dans le fait que les critères de classement varient selon leur degré de généralité. Un certain genre peut représenter une catégorie plus vaste qu'un autre qui serait une catégorie de portée plus limitée. Ainsi se retrouve-t-on devant des genres qui constituent des sous-catégories d'autres genres. Par exemple, la farce est une sous-catégorie de la comédie. Un rapport hiérarchique s'établit entre les divers genres, mais celui de portée plus limitée possède des caractéristiques qui sont essentielles à celui qui l'englobe et ne lui est donc pas entièrement subordonné. Par exemple, le drame romantique est dérivé de la tragédie classique mais n'en constitue qu'une sous-catégorie. Or, bien que les genres semblent avoir des frontières définies, le classement d'œuvres dans les genres devient problématique, ce qui rend aussi difficile la tâche d'établir une typologie définitive d'un genre.

Dans la rétrospective qu'il fait sur la théorie générique en littérature, Schaeffer montre d'abord que, de l'Antiquité au romantisme, les notions de genre servent à juger de la conformité de l'œuvre à un ensemble de règles. Il définit la notion d'extériorité générique en tant que « procédure qui consiste à "produire" la notion d'un genre non à partir d'un réseau de ressemblances existant entre un ensemble de textes, mais en postulant un texte idéal dont les textes réels ne seraient que des

³⁶ Voir Michal Glowinski, « Les genres littéraires », in *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, PUF, 1989, p.81.

dérivés plus ou moins conformes.»³⁷ Schaeffer expose divers postulats appliqués à l'extériorité générique et met en relief celui où l'extériorité est considérée comme « fondatrice d'une classe de textes », « matrice de compétence », « essence cachée »³⁸. Ce raisonnement est propre aux théories ontologiques dont le discours s'élabore sur la construction d'une dichotomie entre texte(s) et genre(s), où les uns et les autres sont constitués en une extériorité réciproque. Celle-ci, à son tour, ne peut se réaliser qu'à condition de considérer le texte comme « un *analogon* d'objet physique, et [de] (...) voi[r] dans le genre un terme transcendant "portant sur" cet objet quasi physique. »³⁹ Dès lors, le texte devient plus qu'un objet physique ; il est traité comme s'il était doué d'une essence organique.

L'idée du « texte-organisme » remonte à l'Antiquité. Elle apparaît plus précisément dans la *Poétique* d'Aristote où un paradigme biologique est attribué à l'œuvre individuelle et aux catégories génériques. Ainsi, Aristote parle de la perfection que doit représenter le poème en faisant allusion à son unité organique : « [...] pour qu'un être soit beau, qu'il s'agisse d'un être vivant ou de n'importe quelle chose composée, il faut non seulement que les éléments en soient disposés dans un certain ordre, mais aussi que son étendue ne soit pas laissée au hasard. »⁴⁰ Bien que l'essentialisme soit déjà présent dans la théorie d'Aristote, il le sera davantage dans les théories esthétiques romantiques. Tandis que, dans les théories classiques, le genre représente davantage un critère de jugement littéraire qu'une explication quant à l'existence des textes individuels, dans les théories romantiques, les positions changent :

il s'agit plutôt d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature [...] À partir de ce moment, les métaphores organicistes cessent d'être heuristiques et

³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 190.

³⁸ *Ibid.*, p. 186.

³⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁰ Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 50 b 34.

occupent une position théorique stratégique : les genres posséderont désormais une nature interne, et cette nature interne sera la *ratio essendi* des textes.⁴¹

Cette vision, qui a pour effet de raffermir la conception du genre en tant qu'« essence et principe générique des textes »⁴², offre une représentation erronée de la relation entre un texte et son genre.

Comme le fait remarquer Schaeffer, un texte n'est pas qu'un objet physique. « Il est un fait communicatif spécifique, c'est-à-dire un ensemble complexe formé (au moins) par un canal de communication à structure donnée et un acte (ou ensemble d'actes) communicatif(s) actualisant ce canal. »⁴³ De façon plus précise, l'existence d'un texte n'est pas liée à une causalité textuelle : elle est due à l'acte d'un être humain qui produit le texte. Cette conception du texte enlève ainsi toute nature interne au genre en tant que producteur de textes. Les classes génériques « ne possèdent pas de dynamique d'engendrement interne »⁴⁴ ; elles sont créées à partir de directives établies par une institution dont les acteurs sont des humains. Les systèmes génériques ne constituent donc pas l'essence des textes, mais font l'objet d'un discours normatif puisqu'ils sont élaborés à partir de prescriptions dont la pratique doit engendrer un texte cohérent et, au niveau de la réception, une lecture cohérente. Dans quelques situations historiques, les critères génériques sont directement formulés (comme à l'époque classique) ; dans d'autres, ces critères opèrent de façon latente et sont reformulés postérieurement. Les classes génériques ne peuvent donc pas être construites suivant des barrières fixes.

1.6.1 Genres théoriques/genres historiques : questions de méthode

Dans la théorie des genres, deux méthodes de théorisation ont contribué à créer deux types de genre pour la classification d'œuvres : les genres théoriques et les

⁴¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 34.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

genres historiques. La première méthode consiste à formuler une théorie générale dans un domaine choisi sur la base de toutes les données possibles, c'est-à-dire celles déjà disponibles et les autres envisageables. De cette méthode se dégage le genre théorique. La seconde méthode, quant à elle, consiste à élaborer une théorie à partir de données observées par des analyses concrètes des œuvres pour en extraire un modèle de texte qui résume les caractéristiques de toutes les œuvres d'un genre, d'où est tiré le genre historique.

Jusqu'à l'époque des formalistes russes, la première méthode était privilégiée pour rendre compte d'une théorie des genres, autant en littérature qu'au cinéma, par exemple. L'avantage du genre théorique est qu'il offre « un espace anhistorique, qui est censé permettre à l'analyste de poser des critères "scientifiques" et d'échapper à l'empirisme et la variabilité des catégories établies par la culture. »⁴⁵ Formulé en dehors d'un contexte culturel, le genre théorique acquiert l'état d'universalité et de neutralité que les théoriciens tentent de trouver dans la classification d'œuvres communes. La *Poétique* d'Aristote illustre cette démarche par l'élaboration d'une table générale des modes d'énonciations et des objets imités, qui a ensuite été systématisée par Gérard Genette. Or, nous ne pouvons pas dire que le genre théorique peut prétendre à l'objectivité de la catégorie d'œuvres qu'il défend : « Le choix des critères pertinents retenus pour définir les genres reflète une conception, historiquement marquée, de l'objet artistique étudié. »⁴⁶ Historiquement lié à son objet d'étude, le genre théorique perd de son universalité puisqu'il est gouverné par la vision propre d'une époque (et donc subjective) qui diffère de celle d'une autre époque. Ainsi, la vision de chaque époque ne peut se traduire que par un ensemble de données empiriques que nécessite toute entreprise qui se veut scientifique et objective : « les théories de la littérature comme celles du cinéma sont situées dans l'histoire des arts et des idées et ne peuvent être élaborées qu'à travers elles. »⁴⁷

⁴⁵ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, VUEF, 2002, p. 40.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

Face aux difficultés que représente le fait d'appliquer le genre théorique aux catégories génériques concrètes, ainsi qu'à l'impossibilité de définir des critères formels ou thématiques stables et pertinents pour ces catégories, des études se sont développées autour de la relation générique qui unit un texte littéraire (ou filmique) à un autre texte. Cette méthode sera adoptée en sémiologie littéraire notamment avec le concept de transtextualité défini par Genette comme « tout ce qui met [le texte] en relation avec d'autres textes »⁴⁸. La généricité constitue ainsi un mode de transtextualité, représentée par les redéfinitions et modulations des relations génériques. Plus précisément, elle fait partie d'un des cinq modes transtextuels définis par Genette⁴⁹, qui est l'architextualité. Celle-ci consiste en « l'ensemble des relations des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. »⁵⁰ La généricité qui implique la relation d'un texte à son genre n'est donc pas seule à représenter les réseaux textuels ; elle est une des composantes de l'architextualité. Avec une telle théorie de la généricité, la problématique de la définition des genres se trouve déplacée sur celle de la relation entre les textes, ce qui permet de voir le genre de manière moins fixe. Or, l'inconvénient posé par cette théorie est qu'elle ne règle pas la question de la relation d'appartenance d'un texte à son genre ou du genre à son (ses) texte(s). Comme le soulève Schaeffer, contrairement à la possibilité de détecter « une stratégie discursive explicite liant un hypertexte à son hypotexte »⁵¹, nous ne pouvons pas dire que la généricité constitue une relation d'inclusion d'un texte à son architexte. « Il y a toujours un contrat hypertextuel, mais très souvent il n'y a pas de contrat générique explicite et s'il y en a un il n'est ordinairement pas d'ordre textuel, mais se borne le plus souvent à des indications paratextuelles. »⁵² Ceci revient à dire que le texte est uni à son genre par des indications qui ne sont pas nécessairement à

⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

⁴⁹ Voir le développement dans *Palimpsestes*, 573 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », p. 201.

⁵² *Ibid.*

l'intérieur du texte. Or, le but précisément est de savoir s'il y a une généricité textuelle, mais aussi une généricité qui se retrouve dans toute œuvre artistique, dont les films.

1.7 Le genre au cinéma

Au cinéma, le genre remplit la fonction de catégorisation des films : « en donnant une identité générique à un film, nous ne nous contentons pas de le ranger dans une catégorie, nous le mettons également en série avec certains films, qui présentent des caractéristiques thématiques, narratives ou formelles semblables. »⁵³ Les genres cinématographiques mettent en relation des films aux traits communs, tout comme les genres littéraires établissent des liens entre les textes littéraires. Or les premiers ont-ils une stabilité que les deuxièmes ne connaissent pas?

Nous avons vu que les genres littéraires ne peuvent être définis dans une typologie universelle, étant donné la situation qu'ils occupent dans différents contextes historiques et culturels. Les genres cinématographiques sont les héritiers des genres littéraires et théâtraux. La comédie au cinéma, ainsi que le drame, emprunte les définitions du théâtre. Les films utilisent souvent des techniques narratives propres aux œuvres littéraires tels que la présence de la voix off au cinéma qui renvoie au narrateur omniscient d'un récit. Mais comme les genres cinématographiques reflètent des caractéristiques d'autres genres qui les ont précédés, « [ils] portent avec eux et en eux la marque d'autres genres, littéraires ou spectaculaires, dont ils partagent le degré d'indétermination ou de précision. »⁵⁴ Les raisons de cette instabilité des catégories recoupent en général celles mentionnées sur les genres littéraires à quelques différences près.

Au début du XXe siècle, les formalistes russes tentent de définir l'essence du cinéma en se basant sur des lois de stylistiques qui sont spécifiquement liés à l'art. Ils

⁵³ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

rejetent les aspects thématique et sémantique qui se retrouvent dans des genres extra-cinématographiques et se concentrent sur l'aspect formel du cinéma pour en définir les genres. Dans leur distinction des genres, ils excluent donc ce qu'ils appellent le « ciné-drame », qui renvoie à l'adaptation d'une pièce de théâtre au grand écran, ou à tout film qui utilise des procédés mis en œuvre dans un drame théâtral. Par le fait même est exclu le « ciné-roman » qui met en œuvre des procédés tirés des romans. Dans les genres proprement cinématographiques, les formalistes situent, entre autres, le burlesque. Si le burlesque est spécifiquement cinématographique, c'est « parce qu'il lie dans un même geste photogénique l'homme et l'objet. »⁵⁵ Par l'emploi de gros plans, il montre une utilisation insolite des objets, et met sur pied un mécanisme qui déclenche le rire du spectateur. On peut penser au détraquement de Charlot, dans *Modern Times* de Charlie Chaplin, qui, avec ses clés anglaises, se met à visser les boutons de salopette de ses collègues au lieu des boulons des machines.

La théorie du genre au cinéma, chez les formalistes russes, ne peut être comprise sans le contexte social et culturel dans lequel elle a été établie. Elle illustre une façon de penser propre à l'époque. Serait-ce dire que cette théorie qui se voulait « neutre » et « universelle » serait, de nos jours, désuète ou inappropriée? « Les catégories génériques ne sont ni partout, ni pour tout le monde, ni à toutes les époques les mêmes, parce qu'elles renvoient à des rapports au cinéma différents et qu'elles ne peuvent de ce fait avoir le même sens et la même fonction. »⁵⁶ De ce fait, il devient impossible d'établir des typologies universelles qui diviseraient les champs cinématographiques en catégories stables.

Les genres cinématographiques sont produits par le contexte socioculturel qui les représente. Ils ne constituent donc pas l'essence des films, mais l'objet de discours normatifs formulés par des prescriptions qui entraînent l'élaboration des catégories génériques. Ainsi, « les genres sont toujours des catégories créées *a posteriori* pour

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

rendre compte des ressemblances entre groupes de films »⁵⁷. Tel qu'évoqué dans la théorie littéraire, les textes n'existent pas par eux-mêmes mais par l'acte d'un humain qui les produit, et les genres ne possèdent aucun « dynamisme d'engendrement interne »⁵⁸. Il en est de même pour les films et leur genre.

Ce ne sont pas seulement le contenu et les structures du texte filmique qui lui donnent son identité générique, mais également les contextes interprétatifs, en partie fixés par des institutions (producteurs, critiques), en partie produits par des habitudes de consommation.⁵⁹

La définition d'une identité générique passe par le contrat d'échange que la communauté réceptrice établit entre ses divers participants. L'identité générique des films véhiculée par la conscience générique se transmet par la terminologie qui désigne les différentes catégories génériques.

La récurrence de certaines appellations génériques dans les différentes typologies [...] ne provient donc pas uniquement de la « pureté » des formes filmiques qu'elles désignent : elles illustrent aussi un consensus culturel plus global, et donc peut-être plus mou, qui transcende et traverse les communautés particulières de producteurs, prescripteurs, critiques, spectateurs.⁶⁰

C'est cette même communauté qui exerce une influence dans la redéfinition des appellations génériques et détermine la distribution et la prégnance des genres filmiques dans un contexte socioculturel donné. Par le fait même, le remaniement constant des définitions et de la terminologie des genres cinématographiques occasionne un ébranlement des frontières des catégories génériques (ici la situation s'applique tout autant aux genres littéraires). Les genres (cinématographiques et littéraires) s'entrecroisent dans leur domaine respectif ou même entre eux, ce qui nous ramène à la question des catégories de genres féminin/masculin.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁸ Voir cit. 44.

⁵⁹ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

1.8 Retour sur l'identité socio sexuée

Un parallèle peut être établi entre la question du mélange des genres littéraires et cinématographiques et celle de l'identité de genre. Nous avons vu précédemment que les catégories génériques de l'identité du corps sont instables et donnent lieu à une traversée des frontières qui mène à l'expérience de l'identité multiple du corps. De même, les genres littéraires et cinématographiques se mélangent tout comme l'identité socio sexuée des corps franchit des limites imposées.⁶¹ Si les différents types de genres (littéraires ou cinématographiques) ne peuvent être catégorisés dans des barrières rigides, c'est qu'ils sont affectés par les différentes sphères de l'échange verbal culturel qui cohabitent ensemble, se répondent, se citent, s'imitent. Une question se pose alors : est-ce que ce phénomène affecte l'identité du corps?

1.8.1 Le genre de l'écriture

Il suffit de faire une rétrospective de l'histoire de la littérature occidentale, des écrivains et de la théorie littéraire pour remarquer que les lettres ont été (et sont encore) un domaine régi majoritairement par des hommes. Dans ce monde où, depuis le commencement, les seuls écrivains et théoriciens principalement reconnus sont des hommes, quelle position est attribuée aux femmes?

Certes, les femmes ont écrit ou raconté des histoires depuis presque aussi longtemps que les hommes, mais avec quelle visibilité? L'écriture fait partie de la culture et, de ce fait, octroie à l'individu écrivant une reconnaissance sociale. Dans la société occidentale fondée sur une symbolique patriarcale du langage, les écrivaines n'ont pas eu droit à cette reconnaissance.

[W]riting is the masculine activity par excellence, because it exists in the order of the symbolic where language, the circulation of signifiers, and signification itself are subject to the name of the Father, to the structure of symbolic

⁶¹ Nous étudierons d'ailleurs cet aspect plus amplement dans le chapitre 3.

castration in which the phallus is the signifier of desire. Writing thus presupposes possession of the phallus – symbolically, of course ; and for a woman to write is to usurp a place, a discursive position, she does not have by nature or culture.⁶²

La position symbolique des femmes dans le langage se répercute dans tout domaine qui a trait au langage, en somme, en tout ce qui la constitue comme individu à part entière. Une résistance demeure dans l'attrance des femmes pour l'écriture. Cette attrance s'explique par le fait de pouvoir écrire sa propre histoire, d'être un sujet en possession de son propre discours : « which also means to be listened to, to be granted authorship and author-ity over the story. »⁶³ Pour pouvoir devenir sujet, la femme doit trouver un autre langage qui la définit personnellement et une image qui la représente autrement.

Il faudrait, dit l'Euguélionne, déplacer le monde de quelques millimètres vers le côté féminin : l'art et la littérature y gagneraient beaucoup. Tous les livres sont remplis de « la femme », mais elle y est mal conçue, mal accouchée. Toutes choses existantes dans le cerveau des Hommes sont imprégnées de « la femme », mais d'une substance stérilisante pour elle.⁶⁴

Dans les diverses représentations de l'identité de genre que l'on trouve dans la littérature « masculine », le féminin et le masculin occupent des positions représentatives de la conception patriarcale des dichotomies sociales.

This vision of woman as passive capacity, receptivity, readiness to receive – a womb waiting to be fecundated by words (his words) [ceux de l'auteur masculin], a void ready to be filled with meanings, or elsewhere a blank page awaiting insemination by the writer's pen – is a notorious cliché of Western literary writing.⁶⁵

⁶² Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 80.

⁶³ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁴ Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, Montréal, La Presse, 1976, cit. 737.

⁶⁵ Teresa de Lauretis, *op.cit.*, p. 75.

Dans ce sens, la littérature constitue un performatif où l'image de la fécondation de la femme par l'homme véhicule les valeurs d'une société fondée sur une « hétérosexualité compulsive », où les relations hommes/femmes sont construites dans le but de maintenir la perpétuation de l'espèce humaine par la soumission du corps des femmes aux institutions (médicale, psychologique, judiciaire...) ⁶⁶. La dichotomie corps/esprit se retrouve dans les représentations littéraires et associe les mots à l'homme qui diffuse son savoir, et le corps-réceptacle à la femme, support du savoir de l'homme. Cette dichotomie s'illustre notamment dans le roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

Dans le roman, l'auteur s'adresse directement au Lecteur qui, par « universalité », désigne le masculin. Par la suite, est rapidement introduite la Lectrice qui représente aussi le personnage de Ludmilla. Parlant d'elle à la troisième personne du singulier pendant quelques chapitres, l'auteur finit par lui adresser directement la parole :

Comment savoir ce que tu es, Lectrice? [...] Voyons si le livre pourra tracer de toi, Ludmilla, un portrait véritable, en partant du cadre pour se resserrer peu à peu sur toi, et déterminer les contours de ton image. [...] Pour en juger, le Lecteur sait que la première chose à faire est de visiter la cuisine. ⁶⁷

Ce qu'il faut d'abord noter, c'est que la Lectrice possède un nom tandis que le Lecteur n'en a pas pour « laisser ouverte au Lecteur qui lit la possibilité de s'identifier au Lecteur qui est lu » ⁶⁸. Le fait d'attribuer un nom à la Lectrice lui donne le statut de personnage, ce qui entraîne une identification à double registre de la lectrice qui lit. Le personnage de Ludmilla donne une corporéité à la Lectrice (tandis que le Lecteur n'en a pas), une forme que l'on peut définir et transformer en image à regarder. La Lectrice est soumise à la lecture-regard du Lecteur qui la cherche dans

⁶⁶ Voir Adrienne Rich, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs : a Journal of Women in Culture and Society* 5, 1980, no 4, p. 631-60.

⁶⁷ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 153.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 152.

un espace qu'elle occupe traditionnellement : la cuisine. La description de l'appartement met en relief la relation physique plutôt qu'intellectuelle que la Lectrice a avec les objets. Ceci a pour effet de faire ressortir les représentations traditionnelles femme/corps et homme/esprit. « [T]he female reader [...] is finally re-contained within the frame of the book as merely a character in a man's fiction, reduced to a portrait, an image, a figure of the male imaginary. »⁶⁹ Le Lecteur de Calvino est issu de l'imaginaire de l'auteur lui-même et de sa vision du monde. Le roman montre que, malgré le mouvement féministe des années '70, la femme constitue encore la base de la représentation, une illustration qui soutient l'imaginaire des hommes et leur propre représentation d'eux-mêmes.

1.8.2 Le cinéma comme performatif de l'identité de genre

Le cinéma constitue un des moyens importants de production et de maintien de l'identité de genre ; il est une « technologie du genre »⁷⁰. La construction du genre s'effectue par un « contrat cinématographique » avec les spectateurs : « it is a heterosexual contract designed to bind or "entertain" spectators, especially female spectators, within the male-designed social technology of gender that is cinema. »⁷¹ Dans ce contrat, les identités de genre féminine et masculine s'élaborent par différentes représentations du genre qui placent chaque individu dans une position déterminée.

Le genre n'est pas un fait établi, mais plutôt une représentation régie par des codes qui varient selon la hiérarchie sociale des discours et d'autres représentations. Ainsi, le genre du spectateur n'est pas seulement impliqué et construit dans sa relation avec les représentations du genre produites dans chaque film. Il peut être aussi remis en question, redéfini, déplacé chaque fois que le spectateur entre dans le processus de visionnage d'un film. Ce processus par lequel l'identité de genre du

⁶⁹ Teresa de Lauretis, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

spectateur est impliquée dans les représentations produites par un film s'explique par l'influence des images sur l'inconscient du spectateur. « In psychoanalytic words, the cinema screen acts like a dream screen for the spectator-subject, a screen at once bearing and hiding, displaying and displacing, unconscious images and "thoughts". »⁷² De Lauretis montre ici que le film construit le genre du spectateur à la manière du rêve qui forme l'inconscient dans la perspective freudienne. Du point de vue lacanien, « l'imaginaire » constitue une des modalités de la construction du sujet et dépend largement de la vision, du regard que le sujet a de lui-même et du monde qui l'entoure. Le genre du spectateur sera donc influencé par son regard porté sur les représentations du genre offertes dans le film.

Il y a plusieurs types de regard au cinéma. Les personnages se regardent, regardent les objets, les lieux et le paysage ; les spectateurs regardent tout ce qui se trouve à l'écran ; mais encore, se trouve aussi le regard de la caméra sur les personnages, les objets et le décor. Selon de Lauretis, les spectateurs ne sont pas conscients de leur regard, « voyeuristically complicit in the pleasures built into the image »⁷³. De même, ils ne sont pas conscients du regard de la caméra. Ils savent que les événements, les gens et les lieux représentés devant eux n'existent que dans un monde créé par le réalisateur. De ce fait, les spectateurs sentent qu'ils assistent au déroulement d'un monde dans lequel ils ne s'impliquent pas « pour de vrai », tandis que leur regard canalise les diverses pensées et images reflétées dans le film qui s'infiltrant et travaillent dans leur inconscient.

Lorsqu'ils regardent un film, les spectateurs subissent une certaine (re)formulation de leur subjectivité qui passe par les diverses images projetées. Les représentations des genres féminin et masculin agissent autant sur les hommes que sur les femmes. Comment sont alors présentés ces genres ? Dans la structure narrative

⁷² *Ibid.*, p. 97.

⁷³ *Ibid.*, p. 98.

classique d'un film, chaque genre est montré de façon déterminée par les différents types de regard.

The woman is framed by the look of the camera as an icon, an image, the object of the gaze, and thus, precisely, spectacle : that is to say, an image made to be looked at by the spectator(s) as well as the male character(s), whose look most often relays the look of the audience.⁷⁴

C'est le regard de la caméra qui contrôle le regard du spectateur et de la spectatrice en montrant tout objet dans une intention et un cadre précis. Dans sa représentation générale, la femme est offerte, de façon visuelle et narrative, comme un objet regardé, désiré, contrôlé, poursuivi, et finalement possédé par un sujet masculin ou symboliquement masculin. Ainsi, au cinéma, dans les différents agencements de regard, la structure narrative du film accorde le pouvoir du regard à l'homme (protagoniste, spectateur, réalisateur). Mais qu'en est-il du regard de la spectatrice?

Le déroulement d'images filmiques entraîne un processus d'identification qui varie à des degrés divers pour chaque spectateur. De Lauretis affirme qu'un désir latent s'inscrit dans le mouvement narratif du film, au moment où se déploie la structure oedipienne du drame.⁷⁵ Selon la notion oedipienne de la formation du sujet, le féminin et le masculin occupent des positions en relation avec le désir, leur libido s'orientant respectivement de façon passive et active. Ce mouvement narratif représente celui du discours qui produit le sujet mythique masculin et le statut féminin comme espace mythique où le mouvement s'inscrit.⁷⁶ Pour faire une analogie avec le cinéma, « the female spectator identifies with both the subject and the space of the narrative movement, with the figure of movement and the figure of its closure,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁵ L'auteure compare les différentes structures et représentations de mythe à celles du mythe d'Oedipe et l'applique à la narrativité filmique. Voir « Desire in Narrative », in *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 103 à 157. Nous utilisons ici la vision psychanalytique de Lauretis pour expliquer le processus d'identification à une représentation féminine.

⁷⁶ Dans la structure du mythe, le masculin est associé au héros, au créateur de l'ordre social, et le féminin est associé à l'obstacle, au monstre, à l'espace où se déploie l'action. De Lauretis reprend cette structure pour l'appliquer au cinéma. Voir *Technologies of Gender*, p. 44.

the narrative image. »⁷⁷ Ainsi, la spectatrice est soumise à une double identification : elle adopte le regard masculin, c'est-à-dire le regard de la caméra et des personnages masculins, puis, s'identifie, par le regard féminin passif, à l'image (des corps, de l'espace...) Elle se constitue ainsi en sujet et objet de désir. Par le fait même, le désir féminin occupe une position contradictoire puisqu'il est pris dans la narrativité cinématographique associée à la lecture du regard à dominance masculine, et la représentation par l'entremise de l'image où la femme occupe la position de l'objet du désir masculin. Dans cette perspective, le désir féminin est présenté comme un pouvoir entraînant le fétichisme : « a female desire which Hollywood, in the best tradition of Western literature and iconography, has classically represented as the doomed power of the fetish (a fetish empowered for the benefit of men and doomed to disempower women). »⁷⁸ Le désir de la femme est soumis à celui de l'homme et ne peut trouver d'écho chez celle qui veut se constituer en tant que sujet entier. Un paradoxe se pose ainsi quant à la représentation de la femme : « the paradox of woman as both object and sign, at once captive and absent on the scene of Western representation »⁷⁹. La femme est présente en tant qu'objet, mais absente en tant que sujet du discours. Toujours est-il que dans sa lecture des différentes figures féminines représentées au cinéma, la spectatrice se trouve d'une manière ou d'une autre en processus d'identification : « the spectator's reading of the film (including interpretive and affective responses, cognitive and emotional strategies) is mediated by her existence in, and experience of, a particular universe of social discourses and practices in daily life. »⁸⁰ Bien que cette identification soit problématique, la spectatrice reste influencée par ce qu'elle voit dans les films et dans sa propre réalité. Ainsi, l'arrivée de la critique féministe dans le débat social et politique a permis de changer les interprétations et les effets filmiques de la représentation en général tout

⁷⁷ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 143.

⁷⁸ *Id.*, *Technologies of Gender*, p. 108.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

comme la représentation que la spectatrice a d'elle-même et les différents codes sociaux.

Un discours structuraliste et sémiotique plutôt monolithique a monopolisé l'analyse de la représentation dans le domaine cinématographique jusqu'à l'arrivée de la psychanalyse et du féminisme. Cette ouverture dans la branche théorique du cinéma a permis un décloisonnement des genres cinématographiques avec l'avènement du « woman's film ». Par le fait même, un renversement s'est effectué dans le discours cinématographique avec la mise en relief du regard à dominance masculine dans le schéma narratif du film. La possibilité que pose alors le « woman's film » est de pouvoir regarder un film en tant que femme-sujet : « [to] somehow manage to inscribe in the film my woman's look – next to, side by side, together with, my other (cinematic) look. »⁸¹ À ce moment, la spectatrice pourra construire son identité de genre par son propre regard et non celui d'un autre.

Bien que le « woman's film » ou les autres genres qui lui sont liés ne constitue pas une grande présence dans l'industrie cinématographique, il reste une influence importante dans la reconstruction du genre. Il reste en dehors du discours dominant, mais exerce une résistance diffuse, locale, dans la subjectivité et la représentation de soi. Parmi les films qui tentent de déplacer le regard à dominance masculine, se trouvent ceux qui montrent les pratiques transgenres (au niveau de l'identité humaine mais aussi des domaines artistiques). Devant la dynamique performative du cinéma face à la construction du genre des humains, ces films deviennent alors, chez les spectateurs et spectatrices, le lieu d'une remise en question importante de leur propre identité de genre comme c'est le cas des films d'Almodovar.

⁸¹ *Ibid.*, p. 114.

CHAPITRE II

LE TRANSGENRE

La présence de pratiques et d'identités qui se situent en dehors de la dynamique hétérosexuelle met en relief l'origine construite du rapport entre le sexe et le genre. Ces pratiques se définissent par le nom de « transgenre » (trans-genre : traverser le genre). Malgré la diversité des identités trans-genre, les organisations pour la défense des individus « cross-gender » se sont ralliées face aux problèmes communs de stigmatisation, d'acceptation, de traitements psychologiques et physiques... sous la bannière de « transgenre ». Des personnes transgressent les limites de leur propre genre pour s'attribuer l'identité d'un autre genre. De manière plus ou moins définie, ces pratiques se divisent principalement en deux catégories : le travestissement et le transsexualisme. Dans ce chapitre, nous aborderons la question du transgenre à travers l'analyse de la figure du transgenre présente dans *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar. Nous verrons comment, à travers les diverses définitions de la performance, le transgenre, par sa représentation en tant que corps-spectacle, fait ressortir la facticité du genre prétendument naturel des autres personnages des films, et entraîne quelques questionnements quant aux mythes et aux représentations archétypales des femmes et des hommes véhiculés par la société occidentale. Par conséquent, le spectacle du transgenre nous amène à voir comment les identités hétérosexuelles de divers personnages apparaissent sous une perspective transgenre par la performance littéralement spectaculaire de leur genre.

2.1 Travestisme/transsexualisme

Bien que les deux représentent des pratiques transgenres, le travestisme et le transsexualisme sont différents. La première pratique se définit en général par le port des vêtements et l'adoption des gestes et mimiques d'un autre genre sans qu'il y ait changement de sexe biologique. La performance du travestissement joue sur la distinction entre l'anatomie du « performeur »¹ et le genre qui est « performé ». « If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender [identity], and gender and performance. »² Dans son analyse du travestissement, Butler distingue ainsi trois dimensions de la corporéité : le sexe biologique, l'identité de genre et la performance du genre. Une « incongruité » dans la relation entre ces trois aspects mène à une déstabilisation et une dénaturalisation du rapport sexe/genre. « In the place of heterosexual coherence, we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity. »³ Regarder un homme (biologiquement défini) performer en tant que femme fait ressortir la facticité même du genre féminin chez une femme (biologiquement définie). « La possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction et performance (au sens théâtral et linguistique du terme). Qu'à des degrés divers nous sommes tous des "travestis". »⁴

Le transsexualisme renvoie, quant à lui, au fait d'endosser le genre opposé avec une transformation du sexe ou des attributs du sexe biologique. Or, le transsexualisme présente un paradoxe. Par exemple, si un homme décide de devenir une femme (biologiquement définie), il renverse les présupposés selon lesquels le sexe biologique à la naissance doit correspondre au genre. Par ailleurs, il les confirme car,

¹ Comme le mot « performer », « performeur » est un anglicisme. Nous l'employons de façon à le rapprocher de son sens anglais qui est : exécutant, artiste, interprète, acteur.

² Judith Butler, *Gender Trouble*, p. 175.

³ *Ibid.*

⁴ Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 166.

en voulant changer de sexe, il affirme que sa féminité psychique (un transsexuel qui est à la base un homme dira souvent « J'ai un esprit de femme dans un corps d'homme ») doit correspondre à un sexe physiquement reconnu comme féminin⁵. Quoi qu'il en soit, bien que les transsexuels se voient souvent comme des hommes (pour les « female to male ») ou des femmes (« male to female »), ils ne sont toujours pas reconnus comme tels par la société hétérosexuelle et même par les communautés gaies et lesbiennes⁶. On continue de voir les transsexuels comme des déstabilisateurs de la dichotomie sexe/genre.

Depuis la fin des années 1960, les règles qui définissent les sexes et les genres se relâchent dans l'économie hétérosexuelle et contribuent, dans la communauté transgenre, à « multiplier » les identités possibles à endosser. Un exemple de ce phénomène s'illustre vers le début des années 1990, dans l'appréciation des femmes musclées, voire des athlètes connues, dont le corps acquiert une certaine valeur esthétique. Certains transgénrés ont pu bénéficier de ce phénomène et donc s'identifier à ces femmes dont le corps ressemble au leur. Ainsi, « the transgenderist harbors great potential either to deactivate gender or to create in the future the possibility of "supernumerary" genders as social categories no longer based on biology. »⁷ Par leur performance, les membres de la communauté transgenre donnent en spectacle l'artifice du genre qui peut être constamment reformulé.

2.2 Quelques précisions sur le concept de performance

La notion de performance développée dans le premier chapitre s'étend à d'autres acceptions.

⁵ Voir comment le discours médical et psychiatrique aux États-Unis, qui encourage les transsexuels à poursuivre les opérations de changement de sexe, permet de renforcer l'idéologie bipolaire du sexe/genre féminin/masculin, dans Gordene Olga Mackenzie, *Transgender Nation*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1994, 190 p.

⁶ Voir Colette Piat, *Elles... les travestis*, Paris, Presse de la Cité, 1979, 313 p.

⁷ Anne Bolin, « Transforming Transvestism and Transsexualism : Polarity, Politics, and Gender », in *GenderBlending*, New York, Prometheus Books, 1997, p. 31.

1. a presentation of an artistic work to an audience, for example, a play or a piece of music
2. the manner in which something or somebody functions, operates, or behaves
3. the effectiveness of the way somebody does his or her job (often used before a noun)
4. a public display of behavior that others find distasteful, for example, an angry outburst that causes embarrassment (informal)
5. something that is carried out or accomplished
6. the performing of something, for example, a task or action
7. the language that a speaker or writer actually produces, as distinct from his or her understanding of the language.⁸

La première définition renvoie au concept du spectacle que nous développerons dans ce chapitre. Elle concerne tout ce qui a trait à l'art. Par contre, les définitions 2 à 6 désignent la performance en relation avec le quotidien, ce qui montre qu'elle n'est pas nécessairement liée à l'art. Tel que le démontre Philip Auslander, la quatrième définition joue sur l'ambivalence entre les activités quotidiennes en tant que performances et l'idée de performance dans le domaine artistique. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 3. La définition 7, quant à elle, renvoie au concept du performatif selon Austin, développé dans le chapitre 1, à savoir que les performatifs (paroles énoncées) constituent des « performances d'actes » (*performances of acts*).

En somme, la performance présuppose la présence d'un sujet, d'un corps qui exécute une représentation ou une simple action destinée à être regardée par un public, tel un spectacle. En ce sens, le genre rejoint l'idée de performance : le sujet représente activement une identité construite par les régulations et tabous sociaux dont tout membre social est témoin, comme d'un spectacle.

2.3 Spectacle et mimétisme

La question de la performance abordée ci-dessus soulève la notion de spectacle. Ce mot tire son origine du latin *spectaculum* qui veut dire «vue, aspect » et plus

⁸ Philip Auslander, « General introduction », in *Performance : Critical Concepts*, vol. I, London /New York, Routledge, 2003, p. 1.

précisément « spectacle du cirque, du théâtre »⁹. Bien que, de nos jours, « spectacle » possède une acception plus large et désigne tout « ce qui est organisé pour être montré comme un spectacle »¹⁰, il demeure étroitement lié au concept du théâtre dans l'aspect de la représentation.

Tel qu'énoncé par Aristote, le théâtre se fonde sur le plaisir et le besoin d'imiter. À toute époque, les humains se sont imités les uns les autres ou se sont donnés des représentations de certains moments de leur vie, de leurs rêves, de leurs peurs. Le mimétisme renvoie au fait d'imiter des faits et gestes de la vie réelle. Or, « le théâtre ne se contente pas de représenter le réel [...], il ne fait pas que le montrer, il l'amplifie et le déborde, le transforme. Il le crée, même. »¹¹ Ainsi, la représentation au théâtre n'illustre pas une copie conforme de la réalité qui nous entoure mais plutôt « une fabrication d'images cherchant à parler de la réalité, à la "traduire" à l'aide de toutes sortes de signes. »¹²

Parmi les différents signes qu'implique la représentation spectaculaire¹³, le corps de l'acteur en constitue une fonction importante :

the body in performance is a two-fold one : when the intention is to present the body itself as flesh, as corporeality, as living organism itself free of signs, it remains a sign nonetheless – at the very least the sign of « the body », « mortality », « sensuality ». ¹⁴

La complexité du rôle que joue le corps dans la représentation vient du fait qu'il entretient un paradoxe : à travers la performance de l'acteur, on perçoit son corps en tant que support signifiant du message qu'envoie la représentation, mais aussi en tant qu'indice proprement physique de l'humanité de l'acteur. La difficulté est de

⁹ Alain Rey (dir. publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t.3, Paris, Le Robert, 2000, p. 3613.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Louise Vigéant, *Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989, p. 4.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ Par cette expression, nous englobons tout ce qui a trait au spectacle défini en note 11.

¹⁴ Jon Erickson, « The Body as the Object of Modern Performance », in *Performance : Critical Concepts*, vol. II, London/New York, Routledge, 2003, p. 185.

concilier l'humanité de l'acteur et l'intégrité du spectacle, à savoir que l'un ne vient pas fausser la portée du message de l'autre par la transparence de l'être profond, de l'intériorité de l'acteur¹⁵.

De façon générale, la présence de l'acteur « sur scène » se définit selon trois aspects¹⁶. D'abord, le corps de l'acteur représente un personnage. Il incarne des signes et existe en tant que signifiant dans le monde sémiotique de la mimésis théâtrale. Ensuite, le corps de l'acteur s'illustre en tant que performant, et ce avec autorité et engagement.

Its authority springs from its skills at commanding attention and serving as a focus of theatrical expressivity as well as from the licence to be an object of attention that the cultural institution of theater accords the performer. Its engagement is constituted by its concentrated involvement in the activity of performance. Authority is, so to speak, the exteriority of the performing body and engagement of its interiority.¹⁷

David Graver donne comme meilleur exemple d'autorité du corps performant, les performances de rue où les acteurs doivent par leur propre corps établir une crédibilité en tant que performeur en exécutant des mouvements qui peuvent attirer l'attention des spectateurs. En ce qui concerne l'engagement du corps performant, l'exemple le plus concret s'illustre chez les gymnastes dont la performance s'exécute avec une concentration qui n'est pas contaminée par l'activité mentale qu'implique, par exemple, l'incarnation de personnages dramatiques au théâtre pour laquelle les acteurs travaillent largement avec leur intériorité subjective. De même, en danse, des chorégraphies sont présentées où la performance des danseurs peut se distinguer des personnages qu'ils incarnent.

Le troisième élément de la présence corporelle de l'acteur se révèle dans le commentaire :

¹⁵ *Ibid.* L'auteur démontre les diverses approches entre la performance du corps et la représentation théâtrale adoptées au cours du XXe siècle.

¹⁶ L'auteur en donne sept, mais pour l'intérêt de cette étude, nous ne nous attarderons que sur trois.

¹⁷ David Graver, « The Actor's Bodies », in *Performance : Critical Concepts*, vol. II, p. 160.

[B]esides representing a character and performing a part, the actor comments upon and interprets the conventions and history of both representation and performance. This commentary, issuing from and positioning itself within the culture's ongoing articulation of art, constitutes the actor's commentating body.¹⁸

Une bonne illustration de ce point de vue réside dans les nombreuses interprétations de Hamlet qui, par le biais du jeu de l'acteur, donnent chacune une vision différente du personnage selon l'époque à laquelle l'interprétation se situe. De plus, par son jeu, l'acteur se permet de commenter et de faire référence au jeu des autres acteurs qui ont incarné ce rôle. Nous verrons donc comment les trois aspects définis ci-dessus, en insistant sur celui du corps en tant que performant, se manifestent dans la représentation du transgenre.

2.4 Le transgenre : un corps-spectacle

L'image du transgenre se construit autour du regard posé sur le corps qui constitue un spectacle en lui-même de l'artifice du genre. La perception que possède le monde hétérosexuel (voire homosexuel) du transgenre¹⁹ s'acquiert à travers les spectacles qu'offrent certains bars (touristiques, gais ou même hétéros). Il n'est pas inhabituel de trouver des couples ou des groupes d'amis hétéros dans ces bars, qui viennent expressément voir des transgenres performer. La relation qu'entretient le transgenre en spectacle et le public hétérosexuel s'élabore sur un mélange de fascination et de répulsion²⁰. Dans le cas d'un travesti, un exemple emprunté à Esther Newton dans *Mother camp : female impersonators in America*, suffit pour montrer cette dynamique. Un travesti a fait deux fois le même spectacle, un devant des spectateurs gais et un autre devant des spectateurs hétéros. À un moment de sa

¹⁸ *Ibid.*, p. 161-2.

¹⁹ Pour les besoins de l'étude, nous ne parlerons que des transgenres homme à femme.

²⁰ La relation du transgenre sur scène avec un public gai est plus complexe. Voir Esther Newton, *Mother Camp : Female Impersonators in America*, Englewood Cliffs/New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1972, chapitre IV.

performance, le travesti devait descendre de la scène et tendre les mains au public. Dans le premier cas, les spectateurs gais se sont bousculés pour le toucher, alors que dans le deuxième cas, les spectateurs hétéros ont eu un mouvement de recul. De fait, lorsque le travesti a frôlé une femme accidentellement, celle-ci s'est mise à crier : « Éloignez-le de moi ! » Une autre femme s'est écriée : « Je vais le toucher » et a essayé d'arracher la perruque qui était collée sur la tête du travesti. Voyant qu'elle ne s'enlevait pas, elle a crié une autre fois : « C'est ses propres cheveux ! » et s'est reculée. La panique s'est emparée du public, et alors, le travesti a retiré lui-même sa perruque pour montrer qu'il était réellement un homme²¹. Cette anecdote montre bien la position qu'attribue le public hétéro au travesti : celui-ci est un objet soumis au regard, dont l'espace se restreint à celui de la scène, et ne peut entrer en contact physique avec des individus qui sont considérés comme étant dans la norme sexuelle : « There is no doubt at all that straight people, on the whole, find the fully costumed drag queen an object of both fright and contempt. »²²

La performance du travesti entraîne un sentiment d'angoisse chez le public hétérosexuel qui devient confus devant l'ambiguïté de son identité, d'où la nécessité, pour ce public, que le travesti retire un accessoire féminin et brise l'illusion de sa féminité. Dans un même ordre d'idées, les transsexuels partagent le sort des autres transgénés. Malgré le changement de leur sexe, ils restent stigmatisés en tant qu'hommes aux yeux de la société hétérosexuelle et de la législation²³. De ce fait, les transsexuels se trouvent relégués dans le monde du spectacle, autant « courtisés » que méprisés par les spectateurs hétérosexuels. « Ils vous rejettent et ils vous recherchent »²⁴ comme l'affirme Lucrèce, un transsexuel qui œuvre déjà depuis sept ans dans le monde du spectacle.

²¹ Anecdote prise dans *Mother Camp*, p. 66.

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ Pour en savoir plus sur les problèmes administratifs et législatifs des transsexuels qui veulent changer de statut civil, voir Colette Piat, *op. cit.*

²⁴ Colette Piat, *op. cit.*, p. 143.

De façon générale, le corps des transgenrés est stigmatisé par la société hétérosexuelle comme une déviance qui ne peut qu'être observée de loin, comme sur une scène, l'endroit qui permet de mettre une distance entre le monde hétérosexuel et celui du transgenre. Le corps du transgenre constitue cet attrait du regard, où toute l'importance de la construction sociale se joue : « One must take into account not only the body as the site of social inscription, but as the materialization of the individual will that resists these forces. »²⁵ Le transgenre utilise son corps biologiquement constitué comme homme (ou femme) et renverse le rôle social que ce corps est censé incarner en lui imposant une autre identité de genre, donc un autre rôle social, dévoilant ce mécanisme par l'entremise du spectacle. L'évocation de l'anecdote ci-dessus montre que la performance du travesti était réussie puisqu'elle a entraîné le doute chez le public quant à la véritable identité de genre du travesti, et ce doute est né devant le spectacle qui a permis de révéler l'artifice du genre.

2.4.1 Spectacle d'un genre modifiable dans *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère*

Dans les deux films d'Almodovar, la féminité est montrée comme une série d'artifices mise en relief par la performance spectaculaire des personnages de *Femme Létal* et d'Agrado²⁶. Le premier est un travesti qui incarne un personnage nommé Becky, une chanteuse qui représente un modèle culturel à suivre pour les femmes de la société occidentale, à l'époque des années pop. La première apparition de *Femme Létal* se fait sur scène : il entre, pose et emprunte les mimiques de Becky. Il est maquillé et possède des boucles d'oreilles en anneau, des gants rouges qui montent jusqu'aux coudes, une chemise rouge, ouverte, dont les pans sont attachés par-dessus une robe courte pailletée de rouge. Il est chaussé de souliers plate-forme rouges et fait du lip synch sur une chanson de Becky. Sa performance sera validée par la chanteuse

²⁵ David Graver, *op. cit.*, p. 179.

²⁶ Pour situer ces personnages et ceux qui vont suivre, se référer aux résumés de films placés en annexe.

elle-même : « De près, tu ne me ressembles pas, mais les gestes sont les miens! »²⁷ Ce à quoi Létal réplique : « J'ai tâché d'imiter ton esprit, ton style, tout ce qui te rend unique. » Dans la performance de Létal, on voit ce dernier imiter les gestes de Becky de façon nettement exagérée, ce qui fait du spectacle une sorte d'hommage parodique : « the parodic repetition of the 'original' [...] reveals the original to be nothing of the idea of the natural and the original »²⁸. La performance de Létal montre que la féminité véhiculée par la chanteuse est une performance en elle-même et que même un sexe biologique (ou ses attributs) ne suffit plus à la sanctionner comme telle. L'exemple le plus éloquent concerne l'échange de souvenirs entre Becky et Létal. Becky donne ses boucles d'oreilles en échange d'un faux sein de Létal et remercie le travesti en disant : « Merci pour le sein, j'en ai maintenant trois! » Comme l'indique Deborah Shaw, « [t]his action makes clear that breasts and earrings are equal trappings of femininity, and negates the idea of an original femininity linked to biology. »²⁹ À un autre moment de l'entretien, tandis que Manuel dirige son regard vers l'entrejambe de Létal, le travesti referme ses jambes brusquement. Ce geste entraîne alors la question de Manuel : « Létal, est-ce masculin ou féminin? » Létal répond : « Ça dépend. Pour toi, je suis un homme. » Selon Manuel, la définition d'une identité ne peut se faire que par la distinction visible d'un sexe masculin ou féminin. Létal vient semer le doute dans cet ordre des choses en montrant que le genre est une question de perception (voire de désir) et non de fait naturel. Le choix du nom qu'il s'est attribué vient appuyer cette conception des choses : « Clearly Femme Létal's name is significant: s/he is lethal in that s/he puts to rest the traditional notions of masculinity and femininity as constructs that belong exclusively to men or women or to lesbians or gay men. »³⁰ La déconstruction des catégories génériques s'opère ainsi par le spectacle du travestissement dont la performance

²⁷ Nous utiliserons notre traduction pour toutes les répliques de *Talons aiguilles*.

²⁸ Judith Butler, *Gender trouble*, p. 31.

²⁹ Deborah Shaw, « Men in High Heels : the Feminine Man and Performances of Femininity in *High Heels* by Pedro Almodovar », *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, no 1, 2000, p. 59.

³⁰ *Ibid.*

bouscule les frontières du naturel et de l'artificiel. Cette déconstruction est aussi illustrée par le déshabillage de Létal dans sa loge, gestes qui révèlent tous les accessoires que le travesti a utilisés pour réaliser sa performance en tant que femme.

Dans *Tout sur ma mère*, c'est sur une scène de théâtre que le transsexuel Agrado dévoile, à travers sa performance, ce que c'est que d'être non seulement féminine mais « authentique ». Suite à l'annulation imprévue de la représentation de la pièce un *Tramway nommé désir*, Agrado décide d'improviser et d'offrir au public son histoire et le compte-rendu de sa transformation physique d'homme en femme. Seule, debout sur scène devant le rideau fermé, elle déboutonne le haut de son chemisier pour montrer son décolleté.

Regardez-moi ce corps! Observez! Rien que du sur mesure! *Elle palpe les parties de son anatomie les plus touchées par la chirurgie, notamment celles du haut, qu'elle a mieux à portée de la main. Elle adopte une posture révélatrice et elle précise.* Les yeux en amande, quatre-vingt mille. Le nez, deux cents [...] les nichons, deux. Soixante dix chacun [...] Silicone pour les lèvres, le front, les pommettes, les hanches et les fesses [...] ³¹

Le monologue d'Agrado est parsemé des rires des spectateurs et se termine par des applaudissements. Cette séquence a pour effet de mettre en relief la croyance selon laquelle la féminité est une performance au sens où elle est approuvée ou non par les individus qui en sont témoins et qui y croient. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse suivante : les spectateurs applaudissent Agrado parce qu'ils constatent, après avoir pris connaissance de son histoire, qu'elle offre véritablement l'apparence d'une femme et donc qu'elle en est bien une. Cependant, l'apparence peut être trompeuse puisqu'un peu plus tôt dans le film, on apprend qu'Agrado a gardé son sexe d'homme.

Dans la loge, pendant une représentation du *Tramway nommé désir*, Nina demande à Agrado si elle a pensé à se faire opérer. Agrado lui répond : « Non. Celles qui se font opérer n'ont pas de boulot. Les clients aiment qu'on soit pneumatiques et

³¹ Pedro Almodovar, *Tout sur ma mère*, Cahiers du cinéma, 2001, p. 171.

bien pourvues. »³² C'est donc pour pouvoir subsister, mais aussi pour être agréable à ses clients, entre autres, qu'Agrado a gardé son sexe masculin, d'où le nom qu'elle s'est donnée : « On m'appelle Agrado parce que toute ma vie j'ai cherché à rendre la vie « agréable » aux autres. »³³ Le fait qu'elle ait gardé son sexe ne la rend pourtant pas moins femme ou authentique, comme elle le revendique vers la fin de son monologue : « On est plus authentique quand on ressemble le plus à ce qu'on a rêvé d'être... »³⁴ L'identité ambiguë d'Agrado ne l'empêche donc pas de se sentir comme une femme ou d'être proche des femmes.

She operates as a woman not because she seeks to naturalize an idea of womanhood [...] but because she strives so completely to identify with the experiences of women, to participate in relations with women in kindred terms. In this she represents a mode of dissent against the power of homosocial gender ideology.³⁵

Bien qu'Agrado soit une transsexuelle non opérée, l'ambivalence de son état physique permet de montrer que le genre qu'elle s'est donné ne correspond (littéralement et psychologiquement) pas à son sexe biologique. Tout au long du film, elle se comporte comme une femme malgré les « interpellations » dont est l'objet son sexe masculin, par exemple, quand Nina demande à le voir ou quand Mario (un acteur de la troupe du *Tramway*) accepte de lui faire une fellation à condition qu'elle lui en fasse une. Le personnage d'Agrado permet de montrer le genre en tant que concept lié à la construction subjective que nous en faisons. En d'autres termes, le genre n'est vrai que s'il correspond à l'idée que nous nous en faisons, qu'il se réalise à travers notre propre construction.

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ *Ibid.*, p. 171.

³⁴ *Ibid.*, p. 172.

³⁵ Stephen Maddison, « All About Women : Pedro Almodovar and the Heterosocial Dynamic », *Textual Practice*, vol. 14, no 2, 2000, p. 280.

2.5 Jeux de reflets du transgenre sur le genre

Nous venons de voir que la présence littéralement spectaculaire du transgenre dans les films d'Almodovar bouscule les fondements « naturels » des catégories de genre. Plus particulièrement, les diverses performances des divers corps transgenres projettent les « incongruités » du genre endossé par les autres personnages et remettent en cause les représentations esthétiques et idéologiques de certaines figures traditionnelles. Ces représentations sont articulées à travers des mythes, des archétypes et des stéréotypes qui ont formé l'inconscient collectif d'une société depuis son commencement.

2.5.1 Le mythe de la mère

Le mythe a le sens d'une « image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation. »³⁶ La perception que la société occidentale offre de la mère se trouve fortement influencée par les mythes bibliques de la figure d'Ève et de la Vierge Marie. « Dans la civilisation chrétienne, la femme a un double visage : Ève, la pécheresse, et Marie, la mère. La première est l'incarnation de toutes les forces subversives, la seconde celle des vertus. »³⁷ En tant que figures maternelles, Becky et Manuela proposent chacune une vision ambivalente de ces mythes.

À première vue, Becky semble davantage se rapprocher d'Ève, la première femme créée et la première procréatrice, qui porte le mauvais rôle d'avoir plongé l'humanité dans la connaissance du bien, du mal et de la souffrance.

³⁶ *Le petit Robert*, Paris, 1996, p. 1465.

³⁷ Yannick Ripa, *Les femmes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2002, p. 17.

La femme vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à voir, et qu'il était, cet arbre, désirable pour acquérir le discernement. Elle prit de son fruit et mangea. Elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il mangea. Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes.³⁸

Désormais, l'homme et la femme ont perdu leur innocence et, de ce fait, sont chassés de l'Éden. Bien que le serpent ait séduit Ève, celle-ci s'était laissé tenter et avait d'abord croqué dans le fruit de la connaissance. Elle est punie de son geste par Dieu : « Je multiplierai les peines de tes grossesses, dans la peine tu enfanteras des fils. Ta convoitise te poussera vers ton mari et lui dominera sur toi. »³⁹ Ève est ainsi la première pécheresse de l'humanité, mais aussi la figure de la séductrice, « la première ensorceleuse par qui l'homme a été perdu. »⁴⁰ À cet égard, un lien s'établit entre la figure biblique et Becky.

Dans *Talons aiguilles*, Becky incarne une femme encline à séduire et à être séduite facilement. Elle apparaît pour la première fois, dans un souvenir d'enfance de Rebeca, avec un grand chapeau, des verres fumés et un foulard rouge, et elle est en train de s'acheter des boucles d'oreilles. Lorsque Rebeca la serre dans ses bras, Becky s'écrie : « Ah, attention au chapeau ! » Le chapeau révèle aussi son importance dans la tenue vestimentaire de Becky lorsque celle-ci apparaît à l'aéroport. La chanteuse, habillée d'un tailleur rouge complété par un énorme chapeau de la même couleur, s'est préparée à rencontrer les journalistes. Alors que sa fille lui annonce qu'elle n'a pas avisé ces derniers de sa venue, Becky, déçue, lui dit : « Mais voyons, ce n'est pas tous les jours que l'on revient dans son pays après autant d'années ! Ce n'est pas tous les jours que je me mets un chapeau comme celui-là ! » Ainsi, les accessoires auxquels fait référence Becky servent à montrer l'image publique autour de laquelle la chanteuse construit sa propre identité. Le souci de son image se juxtapose d'ailleurs au désir de plaire et d'être regardée. La robe couverte de paillettes

³⁸ *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998, Gn 3, v. 4-6.

³⁹ *Ibid.*, Gn 3, v. 16.

⁴⁰ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p. 726.

étincelantes qu'elle met pour le souper chez sa fille en constitue un bon exemple. La séduction de Becky passe par son habileté à se parer. La chanteuse attire les regards des hommes et se laisse entraîner dans des relations amoureuses presque malgré elle. C'est ainsi qu'elle expliquera la reprise de sa liaison avec Manuel : « Il m'a séduite et je me suis laissé séduire. Je n'en suis pas très fière, mais j'ai toujours été faible avec les hommes. » On peut mettre en parallèle cette réplique et celle qu'Ève donne à Dieu pour avoir croqué dans le fruit : « C'est le serpent qui m'a séduite, et j'ai mangé! »⁴¹. Dans le cas de Becky, l'homme s'apparente à la figure du serpent, « étroitement liée au symbolisme sexuel »⁴². Ici, un renversement du mythe se produit : les films d'Almodovar attribuent à l'homme le rôle du séducteur. La convoitise de Becky s'associe à celle d'Ève mais semble plus pardonnable que celle de l'homme puisque Becky s'en culpabilise tandis que Manuel, par exemple, s'y complaît. Le « péché » de Becky vient de son incapacité à contenir son envie de séduire, ce qui entraîne la relation problématique avec sa fille.

Becky avait fait le choix de sacrifier son rôle de mère pour continuer sa carrière d'artiste. Elle est confrontée à la même dualité que la figure d'Ève partagée entre l'image de séductrice et celle de mère. C'est après la chute du Paradis qu'Ève a hérité de son nom qui veut dire en hébreux « mère de tous les vivants ». ⁴³ À l'opposé de son image de pécheresse, « la figure d'Ève-mère s'inscrit dans une dialectique du salut réintégrant le Mal dans le Bien. »⁴⁴ La maternité est ainsi vue comme une rédemption pour échapper à la condition malfaisante de séductrice chez la femme. Or, Becky assume mal sa maternité pendant une bonne partie du film en se laissant entraîner dans son désir d'indépendance et son goût pour les hommes. Des tensions se présentent entre sa performance publique en tant que vedette et sa performance « privée » en tant que mère. Par exemple, la chanteuse se fait écrire sa biographie par son assistante, Margarita, mais prend bien garde de soigner l'image de sa vie privée.

⁴¹ *La Bible de Jérusalem*, Gn 3, v. 13.

⁴² Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 126.

⁴³ *La Bible de Jérusalem*, Gn 3, v. 20.

⁴⁴ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 731.

Ainsi, pendant le retour de l'aéroport, lorsqu'elle parle à Rebeca de Manuel, les deux fenêtres de la limousine sont fermées pour que Margarita n'entende pas la conversation. Elle révèle à Rebeca qu'elle ne parle pas de Manuel dans sa biographie, élément de discorde entre sa fille et elle. « Becky has constructed her life around her identity as a singer, in order to not have to face up to the conflict in her relationship with her daughter. »⁴⁵ De ce point de vue, le fait que Becky n'a pas su remplir son rôle de mère, et qu'elle a préféré se consacrer à donner une image publique d'elle-même, montre son désir d'être reconnue par le regard des autres: « Her subjectivity thus dependent upon (the gaze and words of) the "other", Becky returns to an environment in which her constant need for validation collides violently with her daughter's desire to recoup the mother. »⁴⁶ La mère modèle n'est figurée autrement que dans la sphère du privé. « [Elle] est la garante du foyer, elle a la responsabilité de la procréation : jeune, elle doit faire des enfants ; vieille, elle gère l'économie domestique et surveille la gestion du domaine [...]. Elle est la gardienne de la stabilité familiale. »⁴⁷ Becky a enfreint ce rôle en franchissant les limites du territoire qui lui est traditionnellement dévolu : « Je ne suis pas une maîtresse de maison » dira-t-elle. Si elle revient à Madrid, c'est pour reconquérir sa fille qu'elle a abandonnée, mais aussi pour retrouver la reconnaissance de ses adorateurs : « Ce qui me préoccupe est que cette ville ne me reconnaisse pas. » Sa subjectivité se construit dans le regard du public et le manque d'autonomie quant à l'élaboration de son identité s'illustre furtivement, à l'aéroport, lorsque la chanteuse se regarde dans son miroir de poche et que sa propre image est brouillée. Elle ne peut se reconnaître elle-même, elle doute de sa propre identité. Lorsqu'elle voit l'affiche de Létal où il est écrit : « Femme Létal, la vraie Becky », choquée, elle demande à sa fille et sa secrétaire : « La vraie Becky, ce n'est pas moi ? » L'image et la performance de Létal viennent ainsi mettre

⁴⁵ Deborah Shaw, *op. cit.*, p. 62, note 6.

⁴⁶ Bruce Williams, « Playgrounds of Desire : Almodovar, Fetishism, and the Male Ideal Ego », *Journal of Film and Video*, vol. 52, no 2, été 2000, p. 32.

⁴⁷ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1322.

en évidence la faillibilité de l'identité de genre de Becky en tant que femme et en tant que mère.

L'imcomplétude du rôle de mère chez Becky entraîne un grand manque chez Rebeca, manque que celle-ci a cherché à pallier en allant voir Létal, comme elle le confie à sa mère : « Quand tu me manquais, j'allais le voir parce qu'il me faisait penser à toi. » Létal représente donc celui qui remplira le rôle de mère pour Rebeca à travers son imitation de Becky. Ceci a pour effet d'accentuer le caractère non traditionnellement maternel de Becky : « Becky's somewhat severe suits (this time by Armani) serve [...] to suggest a geometric hardness and detachment from which a (conventionally maternal) softness, roundness, and warmth are excluded. »⁴⁸ La performance de Becky en vient à ressembler à celle de Létal vêtu de vêtements clinquants : « Hidden by an enormous red hat, an impeccable red suit, and sunglasses, Becky's inherent masculinity seems couched in the viel of the drag queen. »⁴⁹ À travers ses diverses performances, Becky ressemble davantage à un personnificateur féminin qu'à une femme. Elle confie d'ailleurs à un moment du film que la seule chose qu'elle sait faire, c'est de performer sur scène⁵⁰. La présence de Létal met ainsi en relief la masculinité de Becky et renverse le concept traditionnel de la femme maternelle⁵¹. Paradoxalement, en imitant la chanteuse, Létal fait apparaître son propre côté féminin. Le nom de Femme Létal ressemble à femme fatale qui représente une figure féminine importante au cinéma et évoque l'image d'une femme puissante et résistante au pouvoir patriarcal, mais dangereuse puisqu'elle conduit les hommes à leur perte. De plus, elle est considérée comme « the antithesis of the maternal – sterile

⁴⁸ Paul Julian Smith, *Desire Unlimited : the Cinema of Pedro Almodovar*, London/NY, Verso, 1994, p. 125.

⁴⁹ Bruce Williams, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰ « Chaque matin, quand je me lève, mon unique ambition est d'arriver, vive, à 22h, pour faire tout ce que ce que je sais faire : interpréter des chansons. »

⁵¹ À ce sujet, la présence du personnage secondaire de Chon, une prostituée, joue un rôle important aussi dans la subversion de l'archétype de la mère. Chon est joué par une transsexuelle célèbre en Espagne, Bibi Andersen. Le fait qu'une transsexuelle joue le rôle d'une femme déstabilise le genre comme catégorie ontologique. Elle représente une figure maternelle dans le film : elle veille sur sa petite amie Luisa qui est une droguée.

or barren [...] produc[ing] nothing in a society which fetishizes production »⁵². Le nom de Femme Létal joue avec le cliché culturel de la femme fatale et en renverse la conception péjorative, à savoir que le personnage du travesti n'est pas stérile, mais au contraire, qu'il va aider à rétablir la relation douloureuse entre Becky et Rebeca. La première réussira à réhabiliter son rôle traditionnel de mère en endossant le meurtre de Manuel commis par sa fille, puisque toute bonne mère « se doit de soulager [son enfant] et donc de le servir. »⁵³ Pourtant, bien que mère et fille se réconcilient à la fin de l'histoire, Becky, en mourant avant d'écouter un souvenir d'enfance important que Rebeca lui raconte⁵⁴, reste malgré tout fidèle à l'image de mère qu'elle a donnée tout au long du film : celle qui fuit devant ses responsabilités envers sa fille. Ceci révèle la possibilité qu'un personnage de genre féminin ayant un enfant se dissocie d'une performance conforme à celle d'un idéal maternel. Ève n'est qu'un travesti de l'identité féminine et maternelle.

Dans un même ordre d'idées, Manuela présente une image de la mère qui s'allie paradoxalement à la figure de la Vierge Marie. Bien que Nina parle, à un moment du film, d'un lien entre Manuela et le personnage nommé Eve Harrington du film *All about Eve* de Joseph L. Mankiewicz qui est cité dans le film d'Almodovar, les deux femmes ne se ressemblent pas. En effet, Eve Harrington représente une femme dont l'ambition est de devenir actrice et que l'on découvre comme étant un monstre qui détruit la vie de la célèbre actrice Margot Davis, qu'elle prétend servir, pour arriver à ses fins. Manuela, en revanche, est davantage une femme qui se met entièrement à la disposition des autres et qui les aide à soulager leur souffrance sans chercher à profiter d'eux. Elle sauve la vie d'Agrado, qui se faisait battre par un de ses clients, et soigne ses blessures. De plus, elle prend en charge sœur Rosa, séropositive et enceinte du bébé de Lola. Elle devient aussi l'assistante de Huma Rojo et l'aide en tout, sans vouloir prendre sa place comme le fait Eve Harrington avec Margot Davis.

⁵² Mary Ann Doane, *Femmes Fatales : Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 2.

⁵³ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1324.

⁵⁴ Il en sera question dans les pages suivantes.

Cette situation se confirme lorsque Nina accuse Manuela d'être une Eve Harrington, car elle l'a remplacée lors d'une représentation du *Tramway nommé désir* dans le rôle de Stella. La scène qui se produit alors dans le film d'Almodovar ressemble beaucoup à celle du film de Mankiewicz à la différence que Manuela ne sait pas se défendre contre l'accusation de Nina et que son histoire à elle est vraie. Du reste, Manuela cède volontairement sa place d'assistante à Agrado et ne montre ainsi aucun désir d'empiéter sur la vie de qui que ce soit. En ce sens, Eve Harrington serait plus proche, par sa convoitise, de l'Ève biblique que Manuela.

L'immense don de soi dont fait preuve Manuela tout au long du film rapproche cette dernière de la figure de la Vierge Marie. Cette image biblique se pose « comme le répondant et la contrepartie d'Eve »⁵⁵, la « Nouvelle Ève », celle qui devient « la mère spirituelle de toute l'humanité »⁵⁶ après la mort du Christ. L'analogie est la même pour Manuela qui, après la mort de son fils Esteban, « devient la mère de tous ceux qui ont besoin d'elle. »⁵⁷ La similitude se renforce lorsqu'on associe le fils de Manuela, qui s'appelle Esteban, à une Sainte Trinité : le père d'Esteban s'appelait Esteban (avant de devenir le transsexuel Lola) et il est aussi le père de l'enfant de Rosa que cette dernière appellera aussi Esteban. Les trois Esteban sont les figures de la « Sainte Trinité » : le Père est un transsexuel séropositif ; le Fils rédempteur, un enfant qui naît avec le VIH (celui de Rosa) mais qui en guérit miraculeusement, et le Saint-Esprit, le fils de Manuela qui est mort, mais dont la présence se fait continuellement sentir dans le film. Un renversement se produit dans ce mythe où les tabous de l'identité sexuelle et de la maladie sont liés au pur et au sacré. De même, la virginité innée de Marie est déstabilisée par la performance de Manuela. Alors que chasteté et virginité sont censées constituer l'essence de la femme idéale, Manuela par son comportement redéfinit cette essence en mettant en évidence la perception des gens qui est en réalité fabriquée par des images préconçues. Habillée en

⁵⁵ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1254.

⁵⁶ Claude-Marie Trémois, « *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar », *Esprit*, no 7, juillet 1999, p. 195.

⁵⁷ *Ibid.*

prostituée, elle accompagne Agrado pour trouver un emploi chez les sœurs. Les présentations faites, Sœur Rosa n'a pas de mal à croire que Manuela est une prostituée. Il en est de même pour la mère de la religieuse qui regarde Manuela avec mépris lorsque sa fille la lui présente. Ici, l'essence (de la femme idéale) est une question d'apparence et de performance au sens théâtral et quotidien. Le cri de douleur et les pleurs de Manuela lors de la mort de son fils et sur la scène de théâtre dans son rôle de Stella convergent en une performance où réalité et fiction se mêlent : la jeune femme utilise sa douleur réellement éprouvée lors de la mort de son fils pour jouer un autre rôle de mère sur scène. Ceci rappelle la douleur de Marie à la vue de son fils crucifié, image tant exprimée par les *pietà*. « Comme Marie [...] [la mère] est née pour souffrir et pour voir souffrir son enfant. »⁵⁸ La douleur fait ainsi partie de la performance de la mère idéale. « In this role, the memory and pain that drives them [les mères] find an expression that is sustained and creative. »⁵⁹ C'est ainsi que Huma, séparée de Nina avec laquelle elle avait une relation maternelle, en vient à jouer au théâtre le rôle d'une mère qui a perdu son enfant. De même, la mort d'Esteban pousse Manuela à partir à la recherche de Lola et à jouer le rôle d'une mère pour Agrado, pour Rosa, pour finalement redevenir une vraie mère pour l'enfant de Rosa. « In the role of mother, both Rosa and Manuela create reality in the most literal sense, working to give birth to a life which they then go on acting to sustain. »⁶⁰ Maternité et performance s'inscrivent dans une relation cyclique liée à la re-crédation. Le mythe se poursuit mais est reformulé : les *pietà* sont des performatifs d'une maternité idéale. Almodovar met ainsi en valeur le fait que la maternité est un idéal qui naît d'une performance constamment reformulée et non d'une qualité ontologique.

⁵⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1324.

⁵⁹ Michael Sofair, « All About my Mother », *Film Quarterly*, hiver 2001-2001, vol. 55, no 2, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*

2.5.2 La figure patriarcale, une autorité subvertie

Dans la société occidentale, le père occupe une certaine position d'autorité au sein de la famille. Cette position s'est établie dans le temps où, à l'origine, « [l]es sociétés dites patriarcales avaient mythifié le père comme source originelle et immuable de tout pouvoir, de toute sagesse, comme chef de sa famille et pilier de la cité. »⁶¹ Or, dans les films étudiés, un certain renversement s'effectue dans l'autorité attribuée à la figure du père. Au milieu du microcosme familial, le père est à peine présent : « If motherhood is an abiding presence, an open-ended performance, then fathers are a presence aping absence, a familiar unknown. »⁶² Le père de Rebeca est présent dans le film mais n'a aucune autorité sur sa fille ni sur la mère de sa fille. Il est plutôt effacé. De même en est-il pour le père d'Esteban, Lola, qui n'est plus tout à fait un homme et ne représente plus une autorité masculine traditionnelle. Son absence est renforcée par la photo déchirée que montre Manuela à son fils, ainsi que le désir que ce dernier manifeste de connaître son père. Le père de Rosa, atteint de la maladie d'Alzheimer, peut être considéré comme absent puisqu'il ne reconnaît même plus sa fille et ne peut plus subvenir à ses besoins. Comme autre figure paternelle que l'on peut remarquer, Alberto, le beau-père de Rebeca, est présenté comme un homme violent et opprimant, mais qui est écarté de la famille par Rebeca. Cette dernière réserve le même sort à Manuel pour le punir de ses infidélités. Cependant, un personnage masculin incarnant une certaine autorité demeure au premier plan : le juge Eduardo Dominguez.

Le personnage du juge Dominguez constitue une figure subversive dans la représentation de l'autorité patriarcale, mais aussi dans la conception du genre masculin. Il apparaît pour la première fois aux côtés de sa mère. Le spectateur peut aisément reconnaître le personnage qui incarnait Létal dans la scène précédente. Cette

⁶¹ Yvonne Knibiehler, *Les pères aussi ont une histoire...*, Paris, Hachette, 1987, p. 9.

⁶² Michael Sofair, *op. cit.*, p. 42.

fois, le juge arbore une barbe et porte une chemise et une cravate. Étant donné qu'on le voit travesti en femme dans la scène précédente, le spectateur devine qu'il a maintenant une fausse barbe et donc, qu'il est en fait travesti en homme, si ce n'est en juge d'instruction. Le genre masculin devient lui-même un genre conçu comme artifice de l'identité. « Masculinity, however, is popularly conceived as natural, self-evident, without need of artifice ; it is conceived as such in opposition to a feminity which is all about artifice and masquerade. »⁶³ Les fausses barbe et moustaches, les lunettes légèrement teintées, la chemise à col dur et le complet-cravate offrent ainsi des signes de virilité qui sont loin de la neutralité que l'on attribue au genre masculin. Dans cette perspective, Eduardo est un « personnificateur masculin », un travesti. Bien qu'il soit réellement juge d'instruction, il se comporte et s'habille en imitant cette figure masculine. Ceci montre que, de manière générale, les hommes sont identifiables par les vêtements et le genre qu'ils endossent, plutôt que par leur sexe biologique : « [i]l n'y a [donc] jamais *un* élément biologique décisif qui détermine *entièrement* le fait d'être un homme masculin. »⁶⁴ La virilité devient une affaire de représentation symbolisée par le port de la cravate : « La masculinité autorise, elle demande même souvent le port de la cravate ; et dans un même temps, cette virilité est nommée en partie par la cravate. »⁶⁵ Par le fait même, celle-ci a pour but d'identifier la fonction d'autorité que détient le juge d'instruction. Mais cette autorité, tout comme la virilité, est parodiée, dans le film, par la performance d'Eduardo en tant que juge, où le sérieux des gestes et du ton de la voix est exagéré. On a l'impression que le juge Dominguez joue littéralement un rôle d'homme viril et autoritaire.

⁶³ Olga Duhamel, « Un homme se change en homme : multiplication des travestissements dans *Talons aiguilles* de Pedro Almodovar », *Tessera*, 1995, vol. 9, p. 32, préface.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

Dans ce jeu des apparences, le dernier rempart de l'authenticité, de l'adéquation naturelle du corps à son sexe, de l'« organicité » de son être, soit l'homme viril, se dissout lui aussi. Et la virilité ne s'élabore plus qu'à partir du travestissement d'un corps qui ne parle pas de lui-même.⁶⁶

Ceci nous ramène à la question du genre comme performatif constamment répété. L'homme s'illustre par sa propre imitation d'une représentation qui devrait le caractériser « naturellement » : la virilité. Le genre masculin (et par le fait même, le genre féminin), qui englobe toutes les représentations de ce que l'homme doit être dans une économie idéalement hétérosexuelle, constitue un travestissement du corps.

To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that « imitation » is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.⁶⁷

Le genre masculin se situe donc loin de la neutralité qui lui est souvent attribuée. Nous pouvons même dire que plusieurs genres masculins existent. Ainsi, le genre du juge Dominguez qui incarne l'homme viril contraste particulièrement avec celui de l'homme imberbe en jeans et en chandail que révèle finalement Eduardo. Ce dernier offre la représentation de « l'homme rose, sous-entendu blanc, occidental et de préférence hétérosexuel, [qui] ne doit pas marquer de façon importante son identité sexuelle. »⁶⁸ L'homme rose se veut un genre masculin neutre, qui n'hésite pas à montrer son côté féminin. L'attitude d'Eduardo change lorsqu'il apparaît tel qu'il est naturellement. Il se montre plus doux et vulnérable face à Rebeca à qui il raconte la création de ses personnages, détails qui peuvent détruire sa carrière professionnelle. Toutefois, peut-on réellement penser que l'homme rose constitue un genre neutre? Les multiples travestissements d'Eduardo montrent que le corps se trouve

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40

⁶⁷ Judith Butler, *Bodies that Matter*, p. 125.

⁶⁸ Olga Duhamel, *op. cit.*, p. 40.

constamment pris dans un système d'imitation et de travestissement, et qu'ainsi le genre est nécessairement caractérisé par un groupe de représentations qui indiquent une certaine orientation de l'identité sexuelle. L'homme rose constitue alors un genre qui se démarque de la neutralité puisqu'il implique des représentations qui se dissocient de ce qui n'est pas sexué. Ce fait s'illustre notamment dans la relation qu'entretient Eduardo avec Rebeca. Le premier, grâce à ses diverses personnifications, utilise sa fonction de juge d'instruction pour innocenter Rebeca qui est pourtant coupable. Le pouvoir patriarcal représenté dans le film n'est ni répressif ni séducteur. Il prend plutôt le parti du coupable, du marginal : « Almodovar subverts dominant ideology by realigning the center with the marginal. »⁶⁹ Dans le cas du film, c'est la femme qui fait partie du côté marginal où Rebeca et Becky prennent en main la justice : la première en tuant son mari et la deuxième en endossant la culpabilité de sa fille. Le juge renverse la justice imposée par les hommes en aidant les deux femmes à réaliser la leur. Il n'incarne donc plus une autorité masculine répressive, mais une autorité qui penche du côté de la marge féminine.

Le portrait dressé des différents personnages masculins montre un renversement dans la représentation archétypale du père (de la société occidentale). En effet, ce dernier n'est plus une autorité au sein de la famille et ne pourvoit plus aux besoins de cette dernière. Désormais, la mère prend la place du père, le père devient une femme, comme Lola, ou se déguise en femme, comme Eduardo. La famille traditionnelle est éclatée et bien souvent restructurée : Rebeca vivait avec sa mère et son beau-père et Manuela adopte le second Esteban, fils de Rosa. Dans cet éclatement, les rôles et les identités des parents permutent, ce qui entraîne aussi des conséquences au niveau de la construction identitaire de l'enfant.

⁶⁹ Marsha Kinder, « High Heels », *Film Quarterly*, vol. XLV, no 3, printemps 1992, p. 41.

2.5.3 Telle mère, telle fille

Le personnage de Rebeca offre une représentation ambivalente du genre féminin dans la relation qu'elle entretient avec sa mère, relation qui prend appui sur l'érotisation de cette dernière. Le titre original du film *Talons aiguilles* (traduit littéralement, *Tacones lejanos* signifie « talons lointains ») fait référence au souvenir que Rebeca raconte à sa mère : « Quand j'étais petite, lorsque nous vivions ensemble, je ne pouvais pas m'endormir avant d'entendre le bruit de tes talons se perdant au loin, dans le couloir, après que tu avais fermé la porte de ma chambre. » Ce souvenir constitue le point structurant de la relation de Rebeca à sa mère. La jeune femme ne le révèle d'ailleurs que vers la toute fin du film de la même manière qu'un amant confesse son amour, montrant à quel point ce souvenir a contribué à une sorte d'érotisation de la mère. La confession de Rebeca fait écho à celle de Becky qui, au début du film, devant le logement de ses parents, confie à sa fille que, lorsqu'elle était petite, elle regardait par la fenêtre du logement les pieds des gens qui passaient : « Par ces fenêtres, on voyait les pieds des gens. Ça me faisait souvent peur parce que je croyais qu'on venait me chercher. » Chez Becky, les chaussures étaient associées à un « autre » dont elle avait peur. Elle a essayé de surmonter cette peur en s'appropriant le talon haut : « High heels thus become a fetish intimately linked with her own self image, one defined exclusively through the cropped and flattened gaze of the other. »⁷⁰ Becky utilise le talon haut pour plaire à l'autre, tandis que Rebeca reprend les images fétichistes de sa mère pour son propre compte et les associe à son amour pour elle. Un fétichisme auditif de la mère s'élabore ainsi chez Rebeca par le biais des talons hauts, mais aussi un fétichisme de la voix maternelle. « The power of the audio fetish is also strengthened by giving both daughter and mother oracular professions that rely on their voice and by implying that their speech is connected with their status as sexual subjects pursuing their own desire. »⁷¹ Le fétichisme de la

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Marcha Kinder, *op. cit.*, p. 41.

voix maternelle est mis en relief par la profession de Rebeca (celle de présentatrice de nouvelles), qui ressemble à la profession de la mère en ce qu'elle est aussi reliée à l'auditif. Rebeca et Becky, par l'utilisation de leur voix, s'imposent comme sujets à la recherche de leur propre désir. Le désir de Rebeca se traduit par le besoin de se voir confirmer l'amour de sa mère. En adoptant une profession similaire à celle de sa mère, Rebeca recherche donc une certaine reconnaissance de la part de Becky, tout en poursuivant une quête identitaire. En parlant de Rebeca, Almodovar souligne que « l'absence de sa mère l'a empêchée de grandir »⁷², ce qui fait que Rebeca n'a pas encore acquis le statut de sujet à part entière. Celle-ci cherche à définir sa propre identité à travers l'imitation de sa mère : « J'ai passé ma vie à t'imiter ! » Dans cette optique, les accessoires dont dispose Rebeca deviennent très significatifs dans l'incarnation que celle-ci offre du genre féminin.

Chez Rebeca, les accessoires féminins possèdent un attrait particulier, mais différent de celui de la mère. Tandis que Becky utilise les accessoires pour soigner son image, Rebeca les utilise pour se rapprocher de sa mère. Le film commence avec un plan du reflet de Rebeca sur la fenêtre de l'aéroport. La jeune femme apparaît avec des lunettes fumées et un collier de grosses perles blanches. Un plan s'enchaîne sur Rebeca qu'on voit alors dans un tailleur blanc de Chanel. Suite au souvenir de l'achat de ses boucles d'oreille par sa mère, Rebeca sort les boucles d'oreille en question de son sac à main et se les met. « For Rebeca [...] the fetishized heels, like earrings or other articles of clothing, bec[o]me associated with the presence and absence of maternal affection, and with her own need to identify with the mother figure. »⁷³ Clairement, les objets qui caractérisent Becky et dont s'entoure Rebeca constituent une sorte de substitut maternel. Les accessoires ont donc une fonction structurante dans la narration et permettent de mettre l'accent sur les diverses performances des personnages. Les boucles d'oreille achetées par Becky pour Rebeca illustrent à travers le souvenir de Rebeca un passé de traumatisme et d'abandon chez la jeune

⁷² Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 92.

⁷³ Bruce Williams, *op. cit.*, p. 32.

femme, ceci étant renforcé par le fait que Becky a oublié lui avoir acheté ces boucles d'oreille. Rebeca imite, « refait » Becky (le deuxième prénom étant le diminutif du premier) de manière à se réapproprier la présence de sa mère. Paradoxalement, le rituel performatif que Rebeca entreprend dans l'imitation de sa mère la mène à une relation de compétitivité avec Becky : « Depuis que nous nous sommes séparées, j'ai tenté de rivaliser avec toi en tout [...] ». D'où le mariage de Rebeca avec Manuel, mariage que la jeune femme qualifie de victoire sur sa mère.

À travers la rivalité de Rebeca avec sa mère, une relation d'exclusivité s'est instaurée entre elles. Almodovar souligne que « Rebeca [...] ne se comporte pas avec sa mère comme une fille mais comme un mari »⁷⁴. Le fait d'avoir tué deux des amants de Becky renforce la position masculine de la jeune femme vis-à-vis sa mère, particulièrement lorsque la première dit à la seconde en parlant d'Alberto : « Si je ne l'avais pas tué, il ne t'aurait jamais accordé le divorce [...] Je voulais seulement que tu sois maîtresse de ta vie et tu m'avais promis que nous en jouirions ensemble, que nous ne nous séparerions jamais[...] ». Cette révélation met en évidence la relation d'« inceste platonique »⁷⁵ que Rebeca entretient avec sa mère, mais qui se trouve symbolisée dans la relation de Rebeca avec Létal.

La relation de Rebeca et de Létal remet en question la performance de l'identité maternelle, et même la performance d'une identité de genre. Tel que mentionné plus tôt, Létal occupe le statut de substitut maternel pour Rebeca, peu importe à cette dernière qu'il soit un homme ou qu'il ne ressemble pas à sa mère. Pour Rebeca, ce qui associe Létal à la figure de la mère se trouve dans la performance que ce dernier offre de Becky. C'est la notion de performance qui prévaut ici sur celle de sexe/genre. La crédibilité de Létal se constitue par l'habileté de ce dernier à « être » Becky. Sa performance est réussie puisqu'elle est approuvée par la jeune fille et la mère. Létal en est d'ailleurs très conscient puisqu'il dira à Rebeca qu'il voudrait être plus qu'une

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel S.A., 2002, p. 139.

mère pour elle. Cette réplique annonce la scène où Rebeca et Létal ont une relation sexuelle qui met en question les limites de la sexualité associée à un certain tabou et à un sexe/genre.

Au premier abord, la relation sexuelle entre Rebeca et Létal peut sembler incestueuse puisque c'est comme si Rebeca faisait l'amour avec sa propre mère. Mais, en regardant de plus près, Létal ne représente plus Becky au moment où il fait des avances à Rebeca. Son déshabillage progressif auquel participe Rebeca le place dans un entre-deux. Maquillé, les cheveux recouverts d'un bonnet et vêtu que d'un string féminin, Létal a une allure plutôt androgyne. S'ensuit un cunnilingus (qui peut autant être donné par un homme que par une femme) qui fait référence à une sexualité où le plaisir féminin domine. Rebeca prend plaisir au cunnilingus et s'engage dans une relation sexuelle avec un travesti qui est malgré tout un substitut de sa mère. Ceci révèle un double renversement dans l'identité de Rebeca. Le fait que la jeune femme devient l'amante d'un travesti qui incarne sa mère montre que sa sexualité dépasse les limites d'un tabou (ici, même s'il n'est pas concret, il est d'ordre moral), ainsi que les limites d'une économie hétérosexuelle, et la pousse au-delà d'un rattachement traditionnel à une identité de genre. L'orientation sexuelle de Rebeca ne dépend pas du genre (ici indéfinissable) du partenaire, mais offre une image non conventionnelle des rôles sociaux et familiaux ainsi que de l'identité de genre de Rebeca.

Malgré ses vêtements et accessoires griffés, Rebeca offre l'image d'une femme angoissée et mal dans sa peau. À Létal, qui lui dit qu'il faut souffrir pour être belle, la jeune femme réplique : « Je souffre beaucoup et je ne suis pas sûre d'avoir une belle figure ». Par ces paroles, elle sous-tend qu'elle ne représente pas un certain idéal féminin. L'élégance des vêtements, le maquillage et les talons hauts trahissent le malaise de Rebeca qui, adulte, ressemble encore à la petite fille de cinq ans qui imite sa mère en s'habillant comme elle. D'ailleurs, Almodovar met bien en valeur « cette image de petite fille que Bibi [Andersen] donn[e] de façon si frappante, si visuelle, au

personnage de Rebeca »⁷⁶, dans la scène où apparaissent côte à côte la prostituée Chon et Rebeca qui se font embarquer dans une voiture de police. Outre cette image, Rebeca offre celle d'une personne androgyne avec sa coupe à la garçonne et son extrême minceur, son comportement proche de celui d'un mari à l'égard de sa mère, ainsi que sa sexualité qui ne se définit à l'intérieur d'aucune barrière sociale de genre.

Vers la fin du film, la quête identitaire de Rebeca semble se terminer. Enceinte de l'enfant de Létal-Eduardo, elle sait que sa mère l'aime et se prépare elle-même à être mère. Son identité de femme semble « rétablie » par le fait d'être une future mère, mais un doute subsiste lorsqu'on imagine le portrait final de la famille que la jeune femme formera avec l'homme qu'elle aime : Rebeca, une criminelle impunie, est enceinte de l'enfant d'un travesti qui incarne sa mère, Becky. À ce niveau, les frontières du genre (dans la perspective de l'identité du corps et des relations sociales) restent floues.

2.5.4 La religieuse et la putain

Dans l'enchaînement des renversements d'archétypes, Almodovar joue notamment avec celui de la religieuse chaste. Pour représenter le personnage de Soeur Rosa, le réalisateur montre qu'« elle n'essaie plus de sauver quiconque. Elle n'est plus sûre de Dieu ni de rien, sa foi est à la dérive, comme elle. »⁷⁷ Malgré son travail avec les marginaux (prostituées, travestis et transsexuels), Soeur Rosa se sent perdue. À sa mère qui lui demande de ne pas partir en mission au Salvador, elle répond : « Maman, j'ai assez de doutes comme ça. C'est pas la peine d'en rajouter ! »⁷⁸ Elle s'en remet constamment à la bonne foi des gens qu'elle croise et le fait de façon naïve et spontanée. Elle demande ainsi à Manuela de l'héberger chez elle alors qu'elle la connaît à peine, croyant l'aider en lui donnant de l'argent en échange, mais se retrouve finalement aidée par Manuela. Soeur Rosa ne représente pas la religieuse

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁸ Pedro Almodovar, *Tout sur ma mère*, p. 75.

dont la foi est censée guider celle des autres, mais plutôt l'image d'une personne dont les convictions sont ébranlées et qui n'est plus en position d'aider. C'est dans cet état d'esprit qu'elle tombe enceinte de Lola et demande l'aide de Manuela, ce qui montre un renversement dans la représentation de la religieuse forte de sa foi et sereine face aux plaisirs de la chair. La chasteté de Soeur Rosa est relativisée lorsque cette dernière dit : « Moi, j'ai toujours adoré les mots queue et queutard. » La religieuse ne possède plus cette aura de virginité, elle est simplement montrée dans toute son humanité.

Almodovar joue avec un autre archétype féminin commun, celui de la prostituée vicieuse. Cette figure tire son origine de la Bible qui « fait de la Prostituée le lieu de tous les risques et de tous les dangers : luxure et perversion, infidélité, trahison, anéantissement ; le creuset de toutes les peurs liées au sexe et à la mort. »⁷⁹ Ce qui caractérise d'abord Agrado, comme son nom l'indique, est son désir sincère d'être agréable aux autres. Rien ne laisse voir dans sa performance qu'elle profite de ses clients outre mesure ou de toute autre personne de quelque manière que ce soit. Elle présente les signes d'une grande générosité, par exemple, lors de ses retrouvailles avec Manuela après dix-huit ans de séparation. Elle accueille celle-ci chez elle sans cérémonie et l'aide à se chercher du travail. Agrado montre aussi une volonté de sortir de la prostitution. Habillée d'un faux Chanel pour rendre visite à Soeur Rosa et lui demander du travail, Agrado dit : « Rien de tel qu'un Chanel pour se sentir respectable »⁸⁰. Lorsque Manuela lui demande si c'est un vrai Chanel, elle réplique : « Tu crois pas que je vais dépenser un demi-million de pesetas pour un Chanel authentique avec toute la faim qu'il y a dans le monde ! »⁸¹ La scène montre bien qu'Agrado, en dépit de la mauvaise réputation que lui confère le métier de prostituée, a des valeurs et des principes. Ceci s'affirme d'autant plus qu'Agrado possède encore une certaine foi religieuse : « Ce qui me fait le plus mal, c'est qu'elle

⁷⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1583.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹ *Ibid.*

a embarqué une statue de la Vierge del Pino que ma mère m'avait offerte... qu'est-ce qu'elle en a à secouer, elle croit en rien! »⁸² Lola l'ayant volée, Agrado montre un désarroi plus grand face au vol de la statuette qu'au reste de son argent. Agrado n'a donc ainsi rien d'une prostituée perverse, mais semble être une personne pieuse. Les dernières répliques citées d'Agrado et de Soeur Rosa laissent penser que les répliques ont été interverties, ce qui dévoile le caractère subversif des représentations de la religieuse et de la prostituée. Agrado, bien assise sur ses valeurs, incarne une prostituée vertueuse au bon cœur, tandis que Soeur Rosa, qui doute de tout, révèle un petit penchant pour le vice et ne se laisse plus guider par la Foi.

2.6 Spectacle et réalité

Tel que nous l'avons défini au début de ce chapitre, le spectacle est étroitement lié à la notion de théâtre au niveau de la représentation. Il repose ainsi sur une frontière souvent poreuse entre la réalité et la fiction par la fabrication et l'amplification d'images tirées du réel. Dans cette perspective, les deux films d'Almodovar exploitent le concept du spectacle et sa relation à la réalité à travers les personnages transgenres et féminins.

D'abord, dans *Talons aiguilles*, Létal est principalement abordé par le biais des spectacles qu'il donne au cabaret, la Villa Rosa. Tout ce qui participe à sa performance : le costume, le maquillage, la scène et le public projette la réalité de Becky tout en l'amplifiant. Le corps de Létal, qui constitue une des bases importantes de la représentation spectaculaire, est réellement (dans le film) celui d'un homme, mais offre une toute autre perception dans la performance qu'il décrit. Le fait que Létal soit un homme ne vient pas perturber le message qu'envoie le spectacle puisque le travesti réussit à véhiculer l'intention de son message, c'est-à-dire qu'il est la « vraie » Becky, comme l'indique l'affiche qui annonce le spectacle de Létal. De même, bien que la performance spectaculaire de Létal soit fictive dans le sens où elle

⁸² Pedro Almodovar, *op. cit.*, p. 57.

ne remplace pas une véritable performance de Becky, elle joue sur la réalité de certaines consciences : celle de Rebeca qui voit en Létal un substitut maternel, ainsi que celle de Becky et de Manuel qui, en voyant Létal, se rappellent leur liaison passée et la reprennent suite à cette représentation.

Thus, physical performance and its recollection appear to be the principal modes of cultural production and it is only the moment of physical performance that is endowed with the power to transform subjective construction into sensually perceivable realizations which, in turn, become the point of departure for other subjective constructions.⁸³

La performance de l'acteur va au-delà d'une réalité qu'elle prétend représenter et agit sur elle en influençant la conscience subjective des spectateurs. Ainsi Rebeca pleure sur la chanson que Becky a chantée pour elle lorsqu'elle était en prison et pleure aussi lorsque Létal l'interprète devant elle pour une dernière fois à la Villa Rosa, même si ce n'est pas véritablement Becky qui performe. Or, nous apprenons que la performance de Létal a un autre but : elle sert de prétexte au travesti pour dévoiler toute la vérité à Rebeca à propos de ses multiples travestissements. C'est là que l'artifice est utilisé pour exprimer une certaine réalité.

Le monologue d'Agrado, exécuté sur une scène de théâtre, constitue une autre illustration de la relation étroite entre la fiction et la réalité. La scène de théâtre, espace de l'artifice et de l'imaginaire, sert de lieu où est révélée la véritable métamorphose d'Agrado. « Le faux révèle le vrai, ou la mise en scène est plus authentique que la spontanéité »⁸⁴. Si Agrado adopte un ton emphatique pour tout ce qu'elle dit quotidiennement, par exemple lorsqu'elle parle de la performance de Manuela qui l'a émue, c'est sur scène que sa sincérité semble la plus spontanée.

Du côté des personnages féminins, une dialectique du spectacle et de la réalité s'instaure aussi dans leur performance. Chez Rebeca, la performance spectaculaire se

⁸³ Erika Fischer-Lichte, « Performance Art and Ritual », in *Performances : Critical Concepts*, vol. IV, London/New York, Routledge, p. 246-7.

⁸⁴ Pascal Boutroy, « Une esthétique du travesti », *Séquences*, no 159-160, septembre 1992, p. 43.

manifeste par la confession de son meurtre présentée à trois reprises mais dont le contenu diffère. La première, intime, a lieu dans le bureau du juge d'instruction. Un gros plan du visage de Rebeca soutient le monologue du personnage qui parle de la découverte du cadavre de son mari. Le monologue est énoncé comme une mise en scène avec plusieurs précisions : « Il ventait, les feuilles des arbres bougeaient. Il me semble les entendre [...] » La deuxième confession est présentée en direct à la télévision où Rebeca interrompt sa présentation de nouvelles pour dévoiler qu'elle a tué son mari. La confession est jouée de manière théâtrale avec la présentatrice à côté de Rebeca qui signe les nouvelles pour les sourds. Cette dernière crie lorsqu'elle apprend que sa collègue est la meurtrière, se lève en renversant sa chaise et quitte le plateau en courant. Rebeca continue de parler et montre les photos qu'elle a prises des objets qui appartenaient à Manuel. Finalement, la dernière confession de Rebeca se passe devant sa mère dans une cour de justice vide. Celle-ci peut aisément être comparée à une scène de théâtre. Cette fois, Becky est spectatrice et Rebeca se déplace dans l'espace en parlant de la véritable relation qui les unit sa mère et elle, et en révélant qu'elle a tué Alberto. Toute cette scène se déroule en plan-séquence d'où l'impression d'assister à un spectacle, une pièce de théâtre (cette impression est ravivée par ce qu'Almodovar dit du tournage de cette scène : « C'était impressionnant car personne ne parlait sur le plateau, c'était un vrai spectacle, comme au théâtre. »⁸⁵) Les différentes versions de la confession de Rebeca racontent toute la vérité. Elles viennent ainsi contrebalancer la performance « hors-spectacle » de Rebeca et mettre à nu le véritable état d'esprit dans lequel est la jeune femme durant le film. L'artifice de la mise en scène est utilisé pour dévoiler les sentiments qui se cachent chez le personnage. De même en est-il pour Becky qui ne sait que prétendre dans la vie quotidienne, se cacher de la réalité, et qui préfère exprimer ses émotions à travers les chansons comme on la voit le faire sur scène en dédiant sa première chanson à sa fille en prison : « Cette nuit, ma fille dort en prison et peu importe ce qu'elle a fait, comme

⁸⁵ Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 100.

n'importe quelle mère, mon cœur est déchiré [...] ». Bien qu'ils soient exagérés, les gestes de Becky expriment son désespoir. La chanteuse se détourne du public pour pleurer et essuyer ses larmes. Dans ce spectacle, cette démonstration de sentiments n'est pas une mise en scène élaborée à l'avance, mais bien ce que ressent véritablement Becky.

Dans le même ordre d'idées, Manuela utilise la pièce de théâtre *Un Tramway nommé désir* pour exprimer la véritable douleur qui l'habite. Le film montre le moment très précis où Manuela-Stella, prête à accoucher, pleure et crie de douleur, mais ses cris qui se font très forts ressemblent à ceux qu'elle pousse lors de la mort d'Esteban. Un instant de réalité se joint à un moment d'artifice pour exprimer une réalité qui n'appartient qu'à Manuela : « l'artifice se défait de sa relation d'opposition au naturel pour devenir son propre régime de réalité »⁸⁶. La réalité et le spectacle se frôlent de près, l'une alimentant l'autre et réciproquement. Ce cas revient particulièrement dans la scène où Huma, qui répète un texte de Garcia Lorca, interprète le rôle d'une mère qui a perdu son fils. Cette scène fait évidemment référence à la mort d'Esteban dans laquelle Huma s'inspire de la douleur que ressent Manuela et qu'elle a vécue avec elle.

Les diverses définitions de la performance nous ont permis de présenter les personnages transgenres comme des figures d'autorité dont le corps exerce une influence, si ce n'est une mise en relief de la représentation du genre dichotomique homme/femme comme identité factice. Par le biais de la performance comme spectacle (littéral) du corps transgenre, nous avons vu que la présence des transgénés entraîne aussi un renversement des mythes et archétypes fondateurs du féminin et du masculin dans la société occidentale. Par le fait même, le caractère transgenre des personnages féminins a été dévoilé, ainsi que l'artificialité du genre masculin dit universel. Le spectacle, dont le concept est intrinsèquement lié à la notion du théâtre au niveau de la représentation, est mis en relation avec les personnages des films

⁸⁶ Jean-Marc Lalanne, « La nouvelle Ève », *Cahiers du cinéma*, no 535, mai 1999, p. 34.

d'Almodovar qui sont le lieu d'un échange entre la réalité et la fiction. Nous verrons d'ailleurs comment un jeu s'opère entre la réalité et la fiction chez les personnages féminins et transgenres dans la démarche créatrice d'une identité subjective.

CHAPITRE III

PRATIQUES TRANSGENRES ET TRANSTEXTUELLES

Nous avons exploré jusqu'ici la notion de l'identité à travers le renversement du genre des personnages par la présence du transgenre dans les films d'Almodovar, ainsi qu'à travers la déconstruction des genres qui servent à catégoriser les œuvres des domaines littéraire et cinématographique. C'est dans cette perspective que nous verrons comment le jeu constitue un facteur important dans la pratique d'activités artistiques telles que la lecture ou le visionnage de films. Un parallèle pourra être établi entre la question du jeu et les pratiques transtextuelles et transgenres dans les films d'Almodovar. Plus précisément, nous définirons la relation qui se développe entre les pratiques transtextuelles et transgenres, ainsi que la façon dont celles-ci sont utilisées pour appréhender la réalité et la fiction chez les personnages féminins et transgenres de *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère*, le tout à travers la notion de modélisation mimétique.

3.1 La notion de jeu

Lorsque des enfants courent après un ballon ou s'inventent un petit univers dans lequel ils adoptent certains rôles, nous disons qu'ils jouent. Lorsque nous sommes au théâtre pour voir des acteurs déclamer un texte, nous disons aussi qu'ils jouent. Qu'entendons-nous, à ce moment-là par le concept du jeu?

La première caractéristique que l'on pourrait attribuer au jeu est sa relation ambivalente avec la vie quotidienne. En effet, il a existé bien avant la culture (la preuve en est l'existence du jeu chez les animaux) et en fait essentiellement partie ; par exemple, nous n'avons qu'à penser au langage et à ses jeux de mots. « We find

play present everywhere as a well-defined quality of action which is different from “ordinary” life. »¹ Bien qu’il soit une composante importante de la culture, le jeu prend place en se démarquant de la réalité quotidienne, d’abord, par une certaine appropriation du temps : « It is rather a stepping out of “real” life into a temporary sphere of activity with a disposition all of its own. »² Ensuite, il y a la question de l’espace. En général, le jeu s’accomplit dans un espace limité, circonscrit : la scène pour les acteurs, la cour d’école pour les enfants, les lieux de compétition et d’entraînement pour les sportifs... Tout espace peut devenir un espace de jeu si des règles pour ce faire sont établies et si des joueurs volontaires participent au jeu avec un certain sérieux.³ Enfin, toute forme de jeu possède les caractéristiques évoquées ci-dessus.

Parmi les différentes formes de jeu analysées, Johan Huizinga parle notamment des formes « élevées » qui sont liées à certaines manifestations sociales plus concrètes, par exemple, le jeu au théâtre. L’auteur définit la fonction de cette dernière forme de jeu :

The function of play in higher forms [...] can largely be derived from the two basic aspects under which we meet it : as a contest *for* something or a representation *of* something. These two functions can unite in such a way that the game « represents » a contest, or else becomes a contest for the best representation of something.⁴

La représentation est ici étroitement liée au concept de la performance comme action exécutée devant un public tel que nous l’avons vu au chapitre précédent. Le jeu est donc une performance d’une représentation, qui nécessite des exécutants, et qui se

¹ Johan Huizinga, *Hom Ludens : A Study of the Play-element in Culture*, Boston, Beacon Press, 1955, p. 4.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Ici, le sérieux se distingue de l’esprit de sérieux qui illustre un mode de comportement austère (il s’oppose d’ailleurs à l’esprit de jeu qui indique un comportement enjoué). Le sérieux dans le jeu réfère à la manifestation extérieure de la concentration du joueur, à la capacité de ce dernier à s’absorber complètement dans ce qu’il fait.

⁴ John Huizinga, *op. cit.*, p. 13.

situe en dehors de la réalité quotidienne, destinée à être regardée par des gens. Cette définition nous enjoint à penser que nous pourrions dire que les matchs de sport, les concerts de musique, les spectacles de théâtre sont tous des jeux au même titre. De façon plus globale, le jeu se maintient par sa répétitivité : « Once played, it endures as a new-found creation of the mind, a treasure to be retained by the memory. It is transmitted, it becomes tradition. »⁵ Il devient ainsi un objet fixé dans la culture, pour lequel sont établis des règles, un espace, un temps et des joueurs. Pouvons-nous dire alors que le jeu constitue un facteur important dans la construction des relations sociales?

Envisager le jeu comme partie intégrante de la formation des relations entre individus entraîne la question de son rapport avec la réalité. Nous avons mentionné précédemment que le jeu constitue un univers qui nous place en dehors de la réalité quotidienne. Ceci s'explique par le fait qu'il se situe dans le domaine de la représentation et de l'imaginaire. Or, l'imaginaire ne se départit pas de la réalité. Il s'en inspire tout en la masquant. Le jeu vient alimenter la fiction et sert « de voile aux motifs réels des actions humaines non-ludiques dans nos sociétés. »⁶

3.2 Le jeu de l'art : appréhension de la réalité et de la fiction

Le rapport qu'entretient l'être humain avec l'univers repose sur une conscience floue du réel et de l'irréel. C'est alors que l'art intervient comme moyen d'appréhension du monde réel offert à l'être humain et que ce dernier ne peut entièrement assumer. De même, « la fonction adaptative assignée à l'art recouvre très exactement celle que semblerait posséder le jeu. »⁷ En effet, tout comme l'art, le jeu sert à affronter une réalité dans la mesure où celle-ci est constituée d'obstacles à la formation et l'épanouissement de l'être. Nous verrons donc comment le décodage du

⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

monde fictif et réel s'établit en littérature et au cinéma, respectivement par le biais de la lecture et du visionnage de film comme jeu.

Avant d'aller plus loin, il conviendrait de montrer non pas quelles sont les relations de la fiction avec la réalité mais comment la première opère dans la seconde. Tel que l'affirme Schaeffer, « la fiction naît comme espace de jeu, c'est-à-dire qu'elle naît dans cette portion très particulière de la réalité où les règles de la réalité sont suspendues. »⁸ Ainsi, la fiction se différencie de la réalité dès lors qu'on entre dans un espace de jeu (dans tous les sens vus ci-dessus). L'acteur entre dans la fiction lorsqu'il joue son personnage et l'enfant entre aussi dans un espace fictif quand il joue simplement.

Dans la relation qu'entretient le lecteur à la littérature, un jeu s'établit. Michel Picard part du principe que « *[l]a littérature est une activité, pas une chose* »⁹. Cette activité se réalise par la lecture que Picard associe au jeu en donnant comme exemple la lecture chez l'enfant, majoritairement liée à un emploi du temps consacré au jeu. Mais de façon générale, le lecteur, comme le joueur, « désinvesti[t] le monde extérieur »¹⁰. Des circonstances matérielles favorisent ce désinvestissement : on lit fréquemment dans un espace souvent désigné à cet effet, soit le lit, le fauteuil ou même le métro. On met souvent de la musique douce ou on privilégie le silence, de façon à renforcer le retrait du quotidien.

Le corps tout entier paraît s'absenter, et se vit de façon presque fantasmagorique ; les frontières s'effacent ; c'est bien une expérience des limites. Cet isolement, ce repli narcissique qui, dans la lecture, correspondent un peu au *secret* du jeu de l'enfant, signalent assez qu'il s'agit d'une activité ludique.¹¹

La lecture est une « opération » dans laquelle le lecteur repère, identifie, construit des signes et organise des unités de sens tout en les associant à des hypothèses. Cette

⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 176.

⁹ Michel Picard, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹¹ *Ibid.*

opération donne lieu à une appropriation du lecteur comparable à celle du joueur. L'appropriation du lecteur permet à ce dernier d'appréhender la réalité d'une certaine façon : « Ce que la fiction représente [...] n'est pas la réalité, mais la possibilité d'en organiser l'expérience »¹². Tout comme le jeu, la lecture devient une manière d'appréhender les limites de la réalité et de la fiction. Cette appréhension dépend de la relation qui se construit entre l'auteur et le lecteur à travers le texte.

Dans la relation de l'auteur et du lecteur, Umberto Eco démontre une double situation. Dans une première instance, un auteur empirique, qui représente la personne concrète produisant le texte, formule son idée de Lecteur Modèle « dont le profil intellectuel n'est déterminé que par le type d'opérations interprétatives qu'il est censé accomplir »¹³. Dans une seconde instance, le lecteur empirique se fait lui-même une hypothèse de l'Auteur Modèle dont l'élaboration « dépend de traces textuelles mais elle met en jeu l'univers de ce qui est derrière le texte, derrière le destinataire et probablement devant le texte et le processus de coopération [du lecteur au texte]. »¹⁴ Eco montre qu'Auteur et Lecteur Modèle sont des stratégies textuelles. L'un et l'autre sont configurés respectivement par le lecteur et l'auteur empirique à partir de données textuelles. Mais dans le cas de la formulation de l'Auteur modèle, le lecteur empirique peut être influencé par des intentions propres à l'auteur empirique ou des données extérieures au texte qui ne sont pas nécessairement contenues dans les données textuelles, ce qui entraîne une mise en jeu de l'interprétation dans la lecture du texte. La lecture implique une connaissance des signifiants textuels qui renvoient à la culture dominante et des référents spatio-temporels, que Picard appelle le « pré-construit », qui régleme l'activité de lecture et aide à mettre en place une interprétation du texte. « Mais ces signifiants, d'autre part, isolés ou regroupés en

¹² Karlheinz Stierle, « L'école de Constance », *Poétique* 39, sept. 1979, p. 311.

¹³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelles, 1985, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

séquences plus ou moins longues et même d'ailleurs plus ou moins pertinentes au regard du contexte, renvoient *en même temps* le lecteur à son histoire personnelle. »¹⁵

La littérature devient alors un moyen d'appréhender la réalité et la fiction, mais plus précisément de se représenter son histoire personnelle dans une autre perspective que celle offerte par la réalité quotidienne. La fonction ludique de la littérature ne peut se séparer d'une certaine explication de la place qu'occupe le lecteur dans l'univers fictif et dans le monde réel.

Dans un même ordre d'idées, la relation du spectateur au cinéma confronte celui-là à sa recherche d'identité par un jeu entre la réalité de ses sentiments et le monde fictif du film.

Aller au cinéma, c'est entrer dans la sphère de la consommation, participer au monde référentiel qui constitue le sujet dans son identité. C'est une certaine façon d'accéder au rêve, de devenir l'un des membres du théâtre social, puisque le sentiment de la « vraie vie » est aujourd'hui inséparable de tout ce qui s'offre en représentation [...] le médium cinéma véhicule un autre message essentiel : la mise entre parenthèses du monde réel.¹⁶

Le cinéma devient une expérience des limites de la fiction et de la réalité, dans laquelle le spectateur se trouve d'emblée projeté par ses émotions et son propre imaginaire. Il s'agit à proprement parler de « direction » de spectateurs qui consiste non seulement à jouer avec les désirs et les sentiments du public assis dans la salle, mais aussi à donner un sens à ces désirs et sentiments.¹⁷

[L]a fonction cinématographique n'existe [donc] pas comme une réalité autonome dont le spectateur ne serait que l'observateur amusé et somme toute quelque peu désintéressé. Elle se déploie et ne prend son sens que par les investissements affectifs qu'elle l'oblige à y projeter.¹⁸

¹⁵ Michel Picard, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶ Daniel Serceau, *Le désir de fictions*, Paris, Éditions DIS, VOIR, 1987, p. 24-25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

Le jeu au cinéma se déploie par l'expérience psychique que vit le spectateur à travers les sentiments que projettent les personnages. La fonction ludique d'un effet provoquant certains sentiments chez le spectateur est désignée par Daniel Serceau comme « fonction symbolique ».

Par elle, le réalisateur fait éclater le champ de la représentation, et, envisageant le spectateur en tant que sujet social, prétend exercer sur lui un effet qui n'est pas seulement expression d'une signification, mais action potentielle, dessein d'une volonté pratique. Esthétique et éthique cessent d'être deux domaines séparés. Le spectateur devient le véritable enjeu de la représentation.¹⁹

L'illusion et la réalité se confondent au point où le spectateur assiste à une situation fictive mais qu'il vit comme une situation réelle « avec une intensité émotionnelle parfois supérieure à celle qu'il investit dans l'espace social. »²⁰ Serceau donne comme exemple la scène de *Fenêtre sur cour* où Hitchcock a placé la caméra vis-à-vis du champ de vision de Jeffries (personnage principal) au moment où il tombe de la fenêtre, ce qui provoque la peur chez le spectateur de la même façon que si tout se passait dans la vie réelle. C'est ainsi que l'espace cinématographique s'instaure de façon paradoxale : bien qu'il soit un lieu fictif, il est représenté et vécu comme un univers objectif, réel.

En somme, le rapport du jeu avec les domaines artistiques vus ci-dessus se fonde étroitement sur une manière dont les individus tentent de concevoir le monde réel et fictif. Nous avons vu que ces deux mondes peuvent s'entrecroiser dans la mesure où le jeu peut en faire vaciller les frontières. De ce fait, une remise en question se pose quant aux limites réelles qui construisent les genres à l'intérieur des domaines artistiques.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

3.3 Transtextualité : mélange et jeux de genres

Selon la théorie de Genette sur la transtextualité, vue au chapitre 1, un texte est constamment en relation avec d'autres textes par des citations explicites ou implicites. Dans les films d'Almodovar, la transtextualité se déploie largement par la référence à d'autres œuvres qui ne se limitent pas au seul domaine cinématographique. Ce mélange des genres artistiques mis en relief par la théorie de la transtextualité présente une sorte de jeu entre la réalité et la fiction dans la mesure où la pratique des genres artistiques ne peut demeurer à l'intérieur de barrières bien définies. Voyons d'abord comment le mélange des genres s'est manifesté d'un point de vue historique dans les domaines littéraire et cinématographique.

Avec l'arrivée des nouvelles technologies et des médias électroniques, une culture de la vitesse, de l'image, du son, du direct a contribué à former notre quotidien postmoderne.²¹ À travers toute cette nouvelle culture, les arts et lettres subissent des transformations dans leur transmission, leur conception et leur théorisation. Sur internet se trouvent des extraits de romans ou de poèmes reformulés, re-contextualisés pour d'autres domaines d'interprétation (philosophiques, politiques, sociaux...). Les œuvres artistiques sont de plus en plus accessibles à tous sous diverses formes. Il est évident que face à l'éclatement de la forme sous laquelle se présentent ces œuvres, une remise en question se pose quant aux limites qu'elles sont supposées avoir dans leur contenu. Mais ce que l'on découvre face à la problématique du contenu versus la forme de l'objet littéraire, c'est que les divergences entre ces deux aspects dans une même œuvre ne constituent pas un phénomène issu de la culture de masse de l'ère postmoderne. Déjà, au XIX^e siècle, en Europe, des formes de la première culture de masse ont germé au sein du domaine littéraire, parmi les nouvelles couches sociales issues des exodes ruraux et de l'industrialisation. Les romans policiers, d'espionnage, d'aventures, et même les romans harlequins pour les

²¹ Nous nous servons de la rétrospective de Régine Robin, « Extension et incertitude de la notion de littérature », in *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, p. 45.

femmes ont conquis un grand public et formé ce qu'on appelle la paralittérature, production dévalorisée par les cercles littéraires restreints. Pourtant, ces derniers se sont réapproprié les genres paralittéraires par la parodie et toutes formes de second degré. Au tournant du XXe siècle, des écrivains qui n'avaient pas eu de succès dans les cercles restreints ont fait carrière dans le roman populaire. Ils ont gardé des habitudes d'écriture acquises dans les cercles restreints, ce qui montre qu'il n'y avait pas de barrière étanche entre les différents genres, qu'ils soient reconnus ou non institutionnellement. Ainsi, à l'intérieur même de la littérature, les genres pouvaient se croiser entre eux. Mais la même chose s'est-elle produite en ce qui concerne d'autres disciplines artistiques telles que le cinéma?

Les genres filmiques sont instables du fait du remaniement constant de leur identité par la société culturelle, mais aussi de la perméabilité de leurs frontières. Ils ne constituent pas des catégories aux frontières claires et infranchissables. Les drames ne sont jamais entièrement des drames. Certains comportent des scènes comiques et d'autres, du fantastique. Les genres filmiques sont hybrides, même ceux considérés comme des genres forts. Par exemple, les comédies musicales mettant en vedette Ginger Rogers et Fred Astaire ressemblent beaucoup aux comédies *screwball* de l'époque. Dans la structure syntaxique des films, les couples des comédies musicales et *screwball* se disputent sans s'avouer l'attirance évidente qu'ils ont l'un pour l'autre, jusqu'à la fin du film où ils sont unis. Ainsi, lorsqu'on observe les films dans leur réalité concrète, les genres ne constituent pas des catégories étanches et peuvent donc être traversés par d'autres genres.

De même, le mélange des genres s'explique par le fait que ceux-ci constituent des catégories élaborées *a posteriori* :

l'origine du genre (c'est-à-dire ce qui précède sa conscience et sa reconnaissance) est faite de croisements de formes préexistantes et de dérivations, jusqu'à ce que se cristallise une formule dans un équilibre sémantico-syntaxique qui est souvent repéré comme un « noyau du genre ».²²

²² Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 103.

Par exemple, les films noirs tirent leur source des romans policiers du début du XX^e siècle et possédant de fortes ressemblances avec le film criminel dont le film de gangsters d'avant-guerre. À travers plusieurs influences et modifications, le film noir en arrive aujourd'hui à être identifié comme un genre dont la structure sémantico-syntaxique s'élabore autour d'un héros ou d'une héroïne victime d'une agression quelconque, et évoque le sentiment de fatalité et de persécution, dérivé d'une certaine époque, mais imprégné par l'image d'une Amérique victime.²³ Or, le film noir possède une structure sémantico-syntaxique qui se retrouve dans d'autres genres tels que les suspenses dans les films récents comme *Arlington road* (Mark Pellington, 1999), et les films d'actions avec *Enemy of the state* (Tony Scott, 1998). Le film noir a pu ainsi acquérir son identité générique au fil des transformations et des influences qu'il a subies, lorsque sa structure sémantico-syntaxique a atteint un certain équilibre.

Dans un même ordre d'idées, le mélange se fait automatiquement lorsque les genres sont appliqués après coup aux films, puisque ceux-ci ne découlent pas de manière causale des catégories qui leur sont associées. De plus, celles-ci ont des dénominations qui diffèrent d'une époque à l'autre, selon les perspectives idéologiques et analytiques du temps, ce qui entraîne une certaine hybridation des genres. Par exemple, avec la notion actuelle des genres, on peut penser que *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) est un film de science-fiction, un film policier ou les deux. Ainsi, le mélange des genres n'est pas seulement dû aux textes filmiques, mais aussi à l'interprétation variable qu'on fait de ces textes. Il existe une variabilité de l'interprétation mais aussi une variabilité des méthodes de création et de diffusion propre à l'époque contemporaine. La question du mélange des genres filmiques rejoint aussi celle des influences technologiques ou médiatiques que d'autres domaines artistiques peuvent avoir sur les films. Tel que mentionné plus haut à propos des genres littéraires, les diverses méthodes de création issues de branches

²³ *Ibid.*, p. 127.

artistiques différentes peuvent affecter le statut des genres filmiques par les possibles incursions qu'elles peuvent exercer dans la forme et le contenu des films. « La mutation des modes de création culturelle dans la post-modernité est enfin fréquemment avancée pour expliquer la prévalence de formes génériques composites à l'époque contemporaine. »²⁴ Le mélange des genres s'explique donc par une variabilité des méthodes de création, mais aussi par la tendance de ces méthodes à se mélanger aux différentes catégories génériques, tendance nettement exploitée dans les films d'Almodovar.

Dans *Talons aiguilles*, la principale référence transtextuelle qui structure le récit renvoie au film d'Ingmar Bergman, *Sonate d'automne*. Le film raconte l'histoire de la relation problématique entre une fille et sa mère. Cette dernière, une grande pianiste, rend visite à sa fille mariée qui habite dans un petit village où elle est professeure de piano. Le film se concentre autour d'une relation où se joue la tension entre l'humiliation que la fille éprouve face au rejet constant de sa mère narcissique. Cette trame ressemble beaucoup à celle de *Tacones lejanos* dont le point culminant, la scène de Rebeca avec Becky dans la cour de justice, y fait explicitement référence. Almodovar affirme avoir cité le film parce qu'il fait tout simplement partie de ses expériences vécues : « Dans mes films, je parle de toutes les choses qui font partie de mon expérience et de ma vie, et le cinéma fait partie de ma vie et de mon expérience. »²⁵ Ceci montre que les genres artistiques ne peuvent être séparés entre eux par une barrière définie, mais surtout qu'ils intègrent une réalité quotidienne qui ne peut se séparer du monde de la fiction. C'est ainsi qu'à l'intérieur du monde fictif (c'est-à-dire issu de l'imaginaire) que représente le film, une portion de réalité (au sens courant de ce qui existe en fait dans la « vraie vie ») s'exprime à travers l'utilisation de différents genres artistiques.

D'autres genres qui ont été très exploités comme référence transtextuelle dans *Talons aiguilles* sont la chanson et la musique qui contribuent à structurer la

²⁴ *Ibid.*, p. 107.

²⁵ Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 100.

narration. Comme le souligne Almodovar : « Dans *Talons aiguilles*, l'action colle à chaque note des chansons. »²⁶ Les deux principales chansons du film, *Piensa en mi* et *Un año de amor* n'ont pas été composées exprès pour le film. La première est une chanson très populaire au Mexique dont la version de la chanteuse Chavela Vargas a été copiée par le réalisateur pour son propre film. La deuxième chanson est d'origine française, écrite par Nino Ferrer. Le mélange des styles se confirme dans le choix que fait le réalisateur pour l'interprète espagnole des deux chansons du film, Luz Casal, qui est une chanteuse rock et dont le répertoire détonne avec les chansons de *Talons aiguilles*. Almodovar confie qu'il choisit des chansons et une musique « qui parlent de [s]es personnages, qui s'infiltrant naturellement dans l'univers de [s]es films. »²⁷ Ainsi utilise-t-il deux morceaux de Miles Davis ; le premier, qui s'intitule *Solea* (solitude en andalou), entendu lorsque Rebeca attend sa mère à l'aéroport ; le second morceau, *Salta* (le cri de douleur que poussent les pénitents lors de la procession pour la Vierge, durant la semaine sainte, un cri associé à la mort du Christ et qui est chanté a capella), entendu lorsque Rebeca est au cimetière et jette une poignée de terre sur le cercueil de son mari. De plus, pour les scènes où Rebeca retourne à la prison après la confession avec sa mère ainsi que lorsqu'elle sort définitivement de prison, Almodovar a emprunté deux thèmes du film *Les Liaisons dangereuses* (Stephen Frears, 1988). Le réalisateur confirme alors la définition même de la transtextualité par l'utilisation d'une « musique qui a été composée pour un autre film en lui donnant une nouvelle signification, une nouvelle vie. »²⁸

Dans la définition de son propre genre, *Talons aiguilles* est qualifié de mélodrame. Almodovar affirme avoir choisi ce genre pour la question de la représentation et de « l'artifice qui appartient essentiellement à Hollywood et surtout aux mélodrames des années quarante et cinquante »²⁹. Selon lui, cette esthétique était l'idéal pour représenter l'histoire de Becky et de Rebeca, qui renvoie aussi à celle du

²⁶ *Ibid.*, p. 102.

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²⁸ *Ibid.*, p. 106.

²⁹ *Ibid.*

film de Douglas Sirk, *Imitation of life* (1959), qui raconte aussi la relation tumultueuse d'une mère et sa fille, la mère étant jouée par l'actrice Lana Turner dont la fille avait réellement tué l'amant. Le jeu entre la réalité et l'artifice s'exprime dans le fait que le film d'Almodovar fait ressortir l'ambiguïté de ce qui est vrai et faux en citant un film où est racontée la réalité des actrices célèbres telles que Lana Turner, ainsi que Joan Crawford qui avait des rapports difficiles avec sa fille. Dans ce cas, le mélodrame, dont l'esthétique propre est constituée par une certaine invraisemblance dans l'enchaînement de l'action et une emphase dans l'expression des sentiments, permet de mettre en relation l'artifice et la réalité dans la mesure où la représentation est mise en jeu par la possibilité d'illustrer une chose par une autre. Or, *Talons aiguilles* n'est pas purement un mélodrame puisque toutes les scènes qui ont lieu dans la prison où est gardée Rebeca sont présentées de façon très simple et réaliste. Pourtant, comme le souligne Almodovar, une distanciation avec ce réalisme est créée avec le numéro de danse des prisonnières dans la cour de prison. Il fait ressortir un aspect factice de la scène par un clin d'œil aux comédies musicales tournées dans de fausses prisons, telles que *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957) et *Cry Baby* (John Waters, 1988).

Tout sur ma mère offre aussi tout un jeu transtextuel entre la réalité et la fiction. Tel que mentionné dans le chapitre précédent, une référence explicite est donnée sur *All about Eve* dont le seul aspect de la femme en tant qu'actrice est utilisé pour décrire un trait de la personnalité de Manuela. Une autre référence explicite est faite à Truman Capote, dont la préface du livre *Musique pour caméléons* est lue par Manuela à son fils. Les références sont activement intégrées dans la narration comme *Un tramway nommé désir* qui fait un parallèle avec la vie de Manuela. Ceci montre que le cinéma ne possède pas seulement une panoplie d'histoires qui lui sont propres mais fait appel à d'autres genres ainsi qu'aux simples faits réels desquels il s'inspire. Ainsi, Almodovar avouera-t-il que l'histoire de Lola dans le film est tirée d'une histoire réelle qui lui a été racontée et qu'il s'est promis d'utiliser dans un de ces films. Nous arrivons au point où la réalité dépasse même la fiction : « En fait, toutes

les scènes extravagantes de *Tout sur ma mère* sont toutes inspirées de la réalité, mais elles sont encore en deçà de la réalité. »³⁰ La ligne de partage entre la réalité et la fiction s'amincit ; l'une peut être aussi (sinon plus) invraisemblable que l'autre. Une autre référence transtextuelle liée au théâtre est mise en œuvre aussi dans une des dernières scènes du film où Almodovar a intégré une scène du véritable spectacle *Haciendo Lorca* créé et mis en scène à Paris, en juin 1996, par le célèbre metteur en scène espagnol Luís Pasqual qui joue son propre rôle dans le film. De plus, pour l'incarnation du personnage d'Agrado, Almodovar a choisi Antonia San Juan, une artiste espagnole connue pour ses one-woman-shows, d'où le clin d'œil qui lui est fait par le monologue d'Agrado. Le jeu transtextuel permet ainsi de mettre en relief la relation entre la réalité et la fiction dans l'art. Dans cette dialectique se pose un double rapport à la réalité : celle extérieure au film avec la citation explicite à un autre texte ou genre artistique, tel que nous venons de le voir, et celle à l'intérieur même du film dans le rapport qu'entretient le personnage au genre ou au texte cité. En entrant chez Manuela et en apercevant cette dernière avec Soeur Rosa et Huma, Agrado s'écrie : « Ça alors, quelle surprise! Trois filles seules, dans un appartement presque sans meubles, ça me rappelle toujours *Comment épouser un millionnaire*. »³¹ Ceci renvoie à la manière dont nous percevons certaines situations dans la vie quotidienne, c'est-à-dire avec nos propres références cinématographiques, littéraires, théâtrales, musicales.... Ce qui rejoint aussi l'affirmation d'Almodovar : « la réalité a besoin de la fiction pour être plus complète, pour être plus agréable, plus vivable. »³² Dans la réalité, nos références artistiques donnent un certain sens à notre vie et ce jeu de sens entre notre réalité et l'art ne peut se faire en catégorisant ce dernier dans des genres stables. À ce niveau, le jeu transtextuel entre la réalité et la fiction (dans la mesure où chacune fait référence à l'autre) constitue un parallèle avec le jeu des identités masculine et féminine dans la question du transgenre.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

³¹ Pedro Almodovar, *op. cit.*, p. 143.

³² Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 178.

3.4 Du transgenre à la transtexualité : un rapport entre la vie et la création

Un certain mimétisme est entretenu dans la relation d'une œuvre à une autre ou d'un genre artistique à un autre. De même en est-il dans la transmission du genre féminin/masculin par l'hexis corporelle³³. Nous verrons maintenant comment ce mimétisme lie étroitement la fiction (au sens général des activités artistiques) et la vie quotidienne des humains par le biais des personnages des films étudiés.

La relation qui lie les individus à la réalité ou à la fiction se constitue en grande partie grâce à la modélisation mimétique. Selon Schaeffer, toute personne possède des capacités fictionnelles qui se caractérisent par ce que l'auteur appelle « la sédentarisation des autostimulations imaginatives »³⁴ qui peuvent s'étendre dans le domaine du jeu et qu'il définit en opposition avec les stimuli extérieurs. Pour Schaeffer, « une grande partie des activités mentales ne sont pas sous la dépendance de stimuli mais relèvent d'un phénomène d'autostimulation »³⁵ dont celui qui occupe une grande place, le processus de modélisation mimétique. L'auteur distingue deux types de modélisation mimétique. Dans le premier cas, il parle de la modélisation homologue : « les relations structurelles du modèle doivent être superposables selon une relation réglée avec celles du fait modélisé »³⁶. Un exemple de ce type de modélisation se trouve dans l'apprentissage de certains comportements humains en rapport avec l'hygiène personnelle.³⁷ Le deuxième type de modélisation, la modélisation fictionnelle, se caractérise par

la production d'une représentation dans laquelle la relation entre le modèle virtuel et la réalité n'obéit pas à des contraintes d'homologie globale et locale, mais dans laquelle il suffit que soit maintenue une relation d'analogie globale, les correspondances locales pouvant être indifféremment analogiques ou homologues.³⁸

³³ Voir chapitre 1.

³⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 176.

³⁵ *Ibid.*, p. 168.

³⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁷ Nous reprenons l'exemple utilisé pour parler de l'hexis corporelle, au chapitre 1.

³⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 169.

C'est ce type de modélisation qui s'applique par exemple à la lecture d'un livre ou au visionnage d'un film.

La modélisation fictionnelle se déclenche lorsque est activée l'autostimulation imaginative chez le récepteur ou la *feintise ludique partagée*³⁹ (dans le cas des fictions publiques, par exemple, au cinéma), qui doivent être vécues sur le mode de l'immersion fictionnelle. Schaeffer définit l'immersion comme un processus qui ne se produit pas tant par une identification psychologique du récepteur avec les personnages fictifs qu'il voit ou imagine que par une attitude perceptive du récepteur, par exemple, du spectateur au cinéma. Dans ce cas, l'attitude s'illustre par le fait que le mimème cinématographique pousse le spectateur à adopter un comportement qu'il aurait dans une situation réelle mais qui n'est qu'imitée dans le film. Cet effet d'immersion, dit mimétique, constitue un critère essentiel de la fiction puisque son rôle est « d'activer ou de réactiver [le] processus de modélisation mimétique fictionnelle. »⁴⁰ En d'autres termes, l'immersion est un moyen qui nous permet d'entrer dans la fiction, une activité modélisante. De ce fait, « toute modélisation *est* une opération cognitive. »⁴¹ La fiction exerce donc une fonction cognitive sur le récepteur à travers l'effet d'immersion mimétique. Nous verrons alors comment cette fonction se développe dans la relation qu'entretiennent les personnages d'Almodovar avec la fiction⁴².

Dans les films étudiés, la transtextualité constitue une des fonctions transcendantes⁴³ de la fiction (dans la vie des personnages), précisément par le mimétisme (des personnages, des œuvres, des récits...). Nous avons montré

³⁹ Schaeffer définit cette expression par la relation de coopération qu'entretiennent le destinataire qui produit les mimèmes (les unités d'imitations) et le destinataire qui « est invité à se laisser prendre au jeu. » in *Pourquoi la fiction ?*, p. 164.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁴¹ *Ibid.*, p. 320.

⁴² Il s'agit bien sûr de la fiction au sens des arts de fiction (littérature, théâtre, cinéma...)

⁴³ Schaeffer définit les fonctions transcendantes comme « l'ensemble des relations que les fictions sont susceptibles d'entretenir avec nos autres modes d'être, ou encore l'ensemble des manières dont elles peuvent interagir avec notre vie "réelle". », in *Pourquoi la fiction ?*, p. 320.

précédemment comment les références transtextuelles structurent les deux films au point qu'elles constituent la base même des histoires. Or, ces références ont une fonction interne au récit : elles affectent la vie des personnages, voire leur réalité quotidienne. C'est en parlant du film de Bergman que Rebeca réussit à expliquer sa relation difficile avec sa mère : « Tu as vu *Sonate d'automne*? C'est l'histoire d'une pianiste célèbre qui a une fille très médiocre. Une histoire comme la nôtre. » Le parallèle explicite entre le film d'Almodovar et celui de Bergman est autrement plus intéressant puisque la référence est citée au moment très précis où Rebeca dévoile à sa mère (et au spectateur) la vérité sur leur relation, tout comme, dans *Sonate d'automne*, la jeune femme le fait avec sa mère. Dans *Talons aiguilles*, la confession de Rebeca à Becky représente un point tournant dans la trame du film. La chanteuse, qui souffre d'une angine de poitrine, subit une crise douloureuse, ce qui précipite l'arrivée de sa mort et la fin du film. Un autre aspect important du mimétisme fictionnel est le fait d'utiliser la référence transtextuelle pour dévoiler les véritables sentiments des personnages. L'exemple que nous venons d'énoncer avec la confession de Rebeca illustre bien ce point. De même en est-il pour Becky, dont le comportement se teinte d'exagération au point qu'elle semble interpréter un rôle dans sa vie de tous les jours, mais qui ne peut révéler ses sentiments que par un véritable jeu, une mise en scène. Ainsi dédie-t-elle la chanson *Piensa en mi* (pense à moi) à sa fille, qui exprime son désespoir et sa tristesse face à la culpabilité de sa fille, sentiments manifestés clairement par les pleurs qu'elle tente de cacher au public. La chanson, en elle-même fictive et dont le ton est triste, constitue une modélisation mimétique pour Becky qui en subit réellement les affects. Dans ce cas-ci, l'immersion mimétique procède d'une identification psychologique de la chanteuse avec la situation évoquée par la chanson, et non d'une simple attitude perceptive. La chanson représente les paroles d'une personne dites à une autre. Cette personne qui parle à l'autre est intériorisée par Becky. Ici, « l'univers d'immersion est constitué par

une intériorité subjective »⁴⁴, c'est-à-dire, par exemple, qu'une actrice s'identifiera à un personnage par les véritables affects que ce personnage lui inspire et qui influenceront son jeu. L'attitude perceptive de l'immersion mimétique intervient lorsque le spectateur est témoin de ce que Becky vit. Ce spectateur est d'ailleurs nettement représenté par le public qui assiste au spectacle de la chanteuse. Les gens voient la tristesse de Becky, et ressentent probablement une « empathie affective »⁴⁵ pour la chanteuse, sans toutefois entièrement s'approprier son expérience. Nous-mêmes, spectateurs de la vie réelle, agissons de la même manière devant un film ou une représentation fictive quelconque ; ce que nous voyons suscite des émotions que nous éprouverions ou avons éprouvé dans des situations similaires à ce que nous voyons, mais issues de la vie réelle⁴⁶. Ainsi, Manuela, spectatrice de la vie réelle (du film), assiste plusieurs fois à la représentation du *Tramway nommé désir* et, chaque fois, elle ne peut s'empêcher de ressentir la même douleur qui lui rappelle sa vie passée avec son mari.

Une des fonctions principales de la fiction sur le plan affectif résiderait ainsi dans le fait qu'elle nous permet de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux. L'effet de cette réélaboration fictionnelle n'est pas celui d'une purge, mais plutôt celui d'une désidentification partielle.⁴⁷

Ce que Manuela vit en regardant les représentations, ce n'est pas une purge de sa douleur (si tel était le cas, elle n'aurait vu qu'une seule représentation), mais plutôt une sorte de tentative pour échapper à sa propre identité. On la voit ainsi faire, dans son travail d'infirmière, une mise en situation improvisée pour la sollicitation

⁴⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁶ Voir le lien qui s'établit avec la « fonction symbolique » établie par Daniel Serceau.

⁴⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 324. À ce propos, Schaeffer rejette la théorie freudienne de la fonction cathartique de la fiction, en donnant comme exemple les réactions divergentes des enfants face aux représentations fictionnelles de violence : « si elle [la fiction] nous permettait de nous "purger" de nos passions, alors l'exposition à des situations d'agressivité imaginaire devrait aboutir à une baisse d'agressivité chez tous les enfants. », p. 323.

d'organes avec deux médecins qui lui annoncent la mort de son mari. L'ironie du destin lui fera rejouer ce rôle dans la vraie vie suite à l'accident mortel de son fils, à la sortie de la représentation du *Tramway nommé désir*. Quelques minutes avant l'accident, Manuela avait alors révélé à Esteban son propre lien avec la pièce : « Il y a vingt ans, avec la troupe de ma ville, on a monté une version d'*Un Tramway*. Je jouais Stella, et ton père, Stanley Kowalski. »⁴⁸ Plus tard, Manuela racontera à Soeur Rosa la relation pénible qu'elle avait eue avec son mari qui était devenu Lola. Le lien se fait alors avec la pièce du *Tramway*. Pour Almodovar, « ce n'est pas l'art qui imite la vie, mais la vie qui imite l'art. »⁴⁹ Tout a lieu comme si la vie de Manuela était calquée sur celle de Stella dans la pièce de Tennessee Williams. En essayant d'échapper à sa propre identité, Manuela entre dans la sphère ludique de la fiction par l'adoption d'actes mimétiques qui lui donnent la possibilité de (se) (re)créer.

Le mimétisme présent dans le comportement des personnages illustre un certain désir de créer. Les divers actes mimétiques que Manuela incarne (en tant que mère, infirmière, cuisinière, « prostituée », assistante et comédienne) montrent son désir d'être autre. Par conséquent, elle entretient un rapport avec la fiction où elle construit sa propre réalité. Elle avait confié à son fils qu'elle avait été actrice dans une troupe d'amateurs et avait déjà démontré son talent dans les improvisations des stages médicaux. Dès le début du film, la pièce *Un tramway nommé désir* joue un rôle important dans la vie de Manuela. Nous avons vu que la jeune femme a déjà joué dans cette pièce, mais aussi que celle-ci devient la cause de la mort d'Esteban. À Barcelone, Manuela retourne assister à une représentation du *Tramway*. Avant d'entrer dans le théâtre, elle regarde de l'autre côté de la rue et imagine qu'Esteban l'observe par la fenêtre d'un café, comme il l'a fait avant la représentation à Madrid. Elle revit les événements qu'elle a vécus peu de temps avant la mort de son fils, jusqu'à ce qu'elle aborde Huma Rojo et qu'à la manière d'Eve Harrington (mais sans son ambition et sa malveillance), elle se mêle à la vie de l'actrice. Ceci amène

⁴⁸ Pedro Almodovar, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ Claude-Marie Trémois, *op. cit.*, p. 193.

Manuela à interpréter le rôle de Stella pour une seconde fois, et c'est là que la douleur apparaît dans toute son intensité, un mélange de réalité (la perte d'un enfant) et de fiction (la naissance d'un enfant). La douleur de Manuela est vraie, mais elle sert à la création d'une autre identité, celle d'une femme qui va accoucher. Ceci suggère que les émotions et les expériences issues de la réalité quotidienne peuvent appuyer la création d'une œuvre et celle-ci, de son côté, peut les faire ressurgir à la conscience (du destinataire et du destinataire), d'où les affects que nous ressentons lorsque nous regardons un film, une peinture, une pièce de théâtre... : « à partir du moment où c'est dans un espace de jeu que nous assumons nos affects, nous pouvons nous les approprier "en tant que semblant." »⁵⁰ La vie prend ainsi sens à travers le jeu de la fiction. Le texte du *Tramway* est tour à tour récité à mi-voix par Manuela et Agrado pendant que Nina le joue sur scène. « L'imitation n'est pas un déficit de créativité mais un temps d'éveil et de construction. »⁵¹ Une suite de personnifications illustre bien cette affirmation dans *Talons aiguilles* : Eduardo « incarne »⁵² le rôle du juge Dominguez et personnifie Létal, un travesti qui imite Becky qui est elle-même imitée par sa fille, Rebeca. Le récit prend forme à travers une série d'imitations qui misent sur la possibilité d'être autre, de se construire soi-même à travers une identité autre, et de faire ainsi naître la fiction.

En plus du transtextuel, le transgenre représente aussi une fonction transcendante de la fiction, et ce toujours par le biais du mimétisme. Nous avons mentionné dans le deuxième chapitre que « [l]a possibilité même du travestissement [et du transsexualisme] constituerai[ent] la preuve que le genre n'est que fiction et performance (au sens théâtral et linguistique du terme). »⁵³ Comme nous l'avons vu, la mise en spectacle des performances des personnages transgenres et féminins montre clairement que le genre est une fiction, une fabrication destinée à façonner

⁵⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 324.

⁵¹ Jean-Marc Lalanne, « La nouvelle Ève », *Cahiers du cinéma*, no 535, mai 1999, p. 34.

⁵² Le terme est mis entre guillemets étant donné qu'il s'agit de la performance d'une performance du genre masculin. Voir l'analyse de la figure patriarcale du chapitre 2.

⁵³ Voir chapitre 2, note 4.

notre identité. Incarner un genre (celui de son sexe ou autre) devient la même chose qu'incarner un personnage. La mise en scène du monologue d'Agrado illustre parfaitement ce point de vue. La scène de théâtre, lieu où s'élabore la fiction, devient le support d'un discours qui prône l'identité non plus comme le pendant nécessaire de la « naturalité » de son sexe, mais comme une vision créée par notre propre subjectivité. Notre identité ne passe plus seulement par l'expression de notre personnalité, mais par la façon dont nous concevons littéralement notre corps. Ce qu'Agrado montre à travers l'énumération de ses différentes interventions chirurgicales, c'est que l'identité est une chose malléable autant du point de vue psychique que du point de vue physique. Les différents artifices (du genre) que dévoilent les transgenrés dans les deux films, *Létal*, *Agrado* et *Lola*, montrent que l'artifice en lui-même va au-delà de son opposition au naturel pour représenter sa propre réalité. En d'autres termes, l'artifice qui est lié à la fiction ne s'oppose plus au réel mais en constitue le prolongement puisque « la fiction est une réalité, et donc une partie intégrante de la réalité. »⁵⁴ Ainsi, lorsque *Létal* incarne Becky ou qu'Agrado parle de sa métamorphose, nous assistons à la mise en évidence du mode de fonctionnement de la fiction : la modélisation mimétique. Dans le cas des films d'Almodovar, celle-ci se manifeste par la représentation de l'identité de genre en tant que fiction fabriquée par la réalité sociale mais véhiculée comme réalité ontologique. De façon plus précise, les transgenrés révèlent que le genre est une réalité mais qui est issue de notre création personnelle. Le corps devient ainsi un objet de création ; « [il] est ambigu et modifiable. »⁵⁵ Il peut être réparé comme dans l'emploi de greffes (le cœur d'Esteban, le fils de Manuela, a été transplanté dans le corps d'un homme). Il peut être modifié par des implants, comme dans le cas d'Agrado et de Lola, ou par une tenue vestimentaire différente du genre qu'elle est censée représentée, comme avec *Létal* ou Manuela que l'on aperçoit habillée en homme dans une photo d'elle

⁵⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, p. 212.

⁵⁵ Jean-Pierre Jeancolas, « *Tout sur ma mère* : le corps est une enveloppe modifiable », *Positif*, juin 1999, no 460, p. 14.

qu'elle montre à son fils. Le corps peut être aussi blessé comme lorsque nous voyons les blessures d'Agrado suite à une dispute avec un client. Il peut être malade comme celui de Lola qui est séropositive et droguée, et enfin guéri, dans le cas du petit Esteban dont les anticorps vainquent le virus du sida. Dans un jeu de réalité et de fiction est représenté le corps reproducteur : la grossesse de Soeur Rosa et celle de Stella montrée au théâtre, dans le *Tramway nommé désir*, interprétée par Nina et Manuela. Nous voyons notamment la scène où Agrado répare le faux bébé que Nina porte dans ses bras sur scène, et où elle enlève le coussin, sous la robe de Nina, qui servait de ventre.

La frontière entre la fiction et la réalité, entre le vrai et le faux, entre l'authentique et l'inauthentique est aussi fluctuante dans les films d'Almodovar que la limite qui sépare le masculin et le féminin. Elles posent toutes les deux la question de l'identité : identité du film vis-à-vis de ses multiples filiations, identité générique, identité mouvante des personnages.⁵⁶

L'influence du transgenre pose la question de l'identité non seulement sur le plan de l'être des personnages mais aussi sur le plan des films. Nous avons vu que les films d'Almodovar se créent à travers la transtextualité : leurs nombreuses références à d'autres œuvres ont contribué à leur donner une identité propre, une originalité. Cette image se trouve reflétée dans le jeu d'identité qu'Eduardo explicite, dans *Talons aiguilles*, lorsqu'il raconte à Rebeca comment il en est venu à créer ses propres personnages : « Un jour, j'ai pensé m'inventer un personnage pour pouvoir m'infiltrer dans l'atmosphère d'un dossier que j'instruisais. Ça m'a donné un si bon résultat que j'ai recommencé [...] J'ai moi-même créé et interprété mes propres délateurs. » Nous pouvons voir ainsi que la création des personnages d'Eduardo a permis à ce dernier de faire son travail de juge, mais surtout, dans une perspective plus large, de mettre en relief le jeu qui se crée entre la réalité et la fiction. Ici, par

⁵⁶ Pascale Thibaudeau, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodovar », in *Du maniérisme au cinéma*, dir. Véronique Campan et Gilles Menegaldo, Poitiers, UFR Langues Littératures, 2003, p. 199.

l'utilisation de ses personnages qui sont exécutés sur un mode de modélisation mimétique (Létal qui imite Becky et Hugo, un drogué dont on apprend qu'il était le copain de Paula, une femme que Rebeca rencontre en prison), Eduardo nous dévoile le mécanisme de la fiction. Ainsi, les multiples identités que le corps peut endosser collaborent étroitement avec les différentes relations que les deux films étudiés entretiennent avec les œuvres qu'ils citent pour travailler à l'élaboration de la fiction. *Tout sur ma mère* tisse son récit avec plusieurs allusions à *All about Eve*, de la même manière que le cœur d'Esteban est greffé dans un autre corps ; *Talons aiguilles* adopte la trame de *Sonate d'automne* pour créer son propre récit tout comme Eduardo en vient à édifier son propre univers par sa suite d'imitations. Les films d'Almodovar présentent donc « une métaphore de la greffe » pour « établir des liens entre les corps filmés et le corps filmique »⁵⁷. Ils transcendent les clôtures des genres (comme catégories artistiques et sexuelles) « pour donner corps à [des] création[s] qui [sont] presque [des] créature[s] : [de] grande[s] ouverte[s] et vivante[s]. »⁵⁸ Ce mouvement interne de pensées, d'images et de genres qui caractérise les films d'Almodovar pose la question de la création, de la fiction ainsi que du rapport qu'entretiennent les personnages avec la fiction, mais surtout, il met en question la notion de l'identité (des genres féminin/masculin, artistiques) et de la pratique de cette identité dans la réalité quotidienne.

La notion de jeu développée en parallèle avec celle de la modélisation mimétique a permis de voir comment l'identité se construit chez les récepteurs (lecteurs et spectateurs) de la réalité quotidienne. Nous avons pu étendre cette conception aux pratiques transgenres et transtextuelles que les femmes et transgénrés des films d'Almodovar exercent dans la recherche et la création d'une identité qui leur est propre. La construction de cette identité coïncide avec une certaine appréhension de la réalité et de la fiction qu'Almodovar met en relief à travers son utilisation consciente de références transtextuelles. La question de l'identité ne se

⁵⁷ *Ibid.*, p. 201-202.

⁵⁸ Jean-Marc Lalanne, *op. cit.*, p. 34.

limite plus à la représentation des corps humains mais, à plus grande échelle, à la perception et à la manipulation des domaines artistiques et de leurs modes d'être, leurs catégories génériques. Nous en arrivons à un point où il n'y a plus de vision objective de l'incarnation de l'identité de genre (féminin/masculin) comme il n'y en a plus dans l'application des genres artistiques.

CONCLUSION

Face à la problématique de l'identité que soulève l'œuvre d'Almodovar, nous avons vu que la notion de genre occupe une place importante dans les rapports entre les individus d'une même société (ici, la société occidentale) en participant aux mécanismes que celle-ci développe pour garder certaines habitudes ancrées dans l'(in)conscient collectif. Christine Delphy montre bien l'ampleur de l'influence du genre dans les relations sociales en le définissant comme « sexe social » :

L'établissement de deux classes de population [les femmes et les hommes] nécessite qu'on trouve des traits physiques qui puissent servir à les distinguer, et évidemment on les trouve : il n'est pas difficile de faire des catégories « physiques » de gens. Pour autant, les traits physiques dits « de sexe » ne sont pas en eux-mêmes plus importants que d'autres traits physiques qui distinguent chaque individu de tous les autres. Mais comme ceux-là marquent - et justifient dans l'idéologie - une différence sociale fondamentale, ils prennent une importance démesurée dans les cultures patriarcales.¹

De ce fait, des opposants à une économie à dominance patriarcale et hétérosexuelle tentent de se défaire du carcan de l'identité générique normative et poursuivent leur propre recherche d'identité. C'est ce qu'illustrent les personnages transgenres et féminins de *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère*, notamment Agrado dont le monologue sur la recherche de l'« authenticité » de son être féminin par les transformations chirurgicales reflète le conflit d'une identité « objective » imposée par le regard des autres et celle que l'on détermine par soi-même, au détriment de la nature et de la « bienséance ». La possibilité de passer pour ce qu'elle a toujours rêvé d'être, une femme, place Agrado dans une situation de subversion puisqu'elle ébranle les fondements du régime hétérosexuel. Les mythes et les archétypes de la mère sont

¹ Pauline Terminièrre, « Le genre, sexe social », *Rouge*, dimanche 2 juin 2002, http://www.lagauche.com/lagauche/article.php3?id_article=27

renversés : Becky offre l'image d'un transgenre au même titre que Létal qui la remplace dans son rôle de mère auprès de Rebeca. L'identité n'est plus une question de sexe biologique, c'est une question de performance. Qu'elle soit littéralement spectaculaire ou privée, la performance représente une manière d'être et d'agir face aux interpellations auxquelles les personnages font face. C'est donc par elle que les individus se définissent à leurs propres yeux et au regard des autres. Dans l'oscillation des sens que véhicule la notion de performance, un jeu s'opère entre la réalité et la fiction. Ainsi Manuela, qui joue le rôle de Stella, représente une performance par définition au même titre que Manuela qui « joue » son rôle de mère auprès d'Esteban. Le jeu, allié à la question de la performance, permet d'entrevoir la conception de l'identité dans un registre qui s'étend au-delà de la réalité, dans son prolongement que constitue la fiction.

La réalité et la fiction ne peuvent exister l'une sans l'autre. En effet, il nous serait impossible de vivre dans le monde réel sans y faire intervenir l'art, lié à la fiction, qui nous permet d'appréhender la réalité dont notre conscience perçoit parfois confusément les limites. Les domaines artistiques tels que la littérature et le cinéma deviennent des moyens ludiques de nous confronter à la réalité, mais de façon plus subjective, à notre propre identité et notre rôle dans la société. La littérature et le cinéma représentent ainsi des performatifs dans notre formation en tant que sujet social. Comme nous l'avons vu avec de Lauretis, tout lecteur ou tout spectateur se trouve influencé par les images qu'il voit ou imagine, et qui se manifestent en grande partie, comme l'indique Schaeffer, par des « autostimulations imaginatives » enclenchées dans le processus de modélisation mimétique fictionnelle. Nous avons observé comment ce processus s'illustre dans les films d'Almodovar, notamment quand le public assiste au spectacle de Becky ou quand Manuela regarde les représentations du *Tramway nommé désir*. Par la notion de modélisation mimétique, nous avons vu que les pratiques transtextuelles, liées à la fiction, possèdent une fonction transcendante : elles interagissent d'une certaine manière avec la vie réelle des personnages. Ainsi Rebeca s'approprie-t-elle la *Sonate d'automne* pour expliquer

sa propre histoire, tout comme Manuela montre que le *Tramway nommé désir* a marqué sa vie. Parallèlement aux pratiques transtextuelles, nous avons vu que les pratiques transgenres dans *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère* constituent une autre fonction transcendante de la fiction au sens où elles révèlent que le genre est une réalité factice élaborée par une culture principalement hétérosexuelle, mais elles montrent aussi que le genre peut être notre propre objet de création. Pouvons-nous dire alors que les pratiques transgenres (et transtextuelles) représentent des moyens subversifs de se libérer de l'imposition d'une norme identitaire pour mieux trouver l'identité que nous trouvons la plus représentative de notre être ?

Les pratiques transgenres observées dans les films d'Almodovar laissent entrevoir la facticité du genre et remettent en question son ontologie. Par le fait même, cette déstabilisation des fondements du genre (et du sexe) entraîne un questionnement quant au potentiel subversif des pratiques transgenres. En fait, comme le démontrent *Talons aiguilles* et *Tout sur ma mère*, ces pratiques occupent une position ambivalente dans leur relation avec les normes de l'économie hétérosexuelle.

Dans un premier temps, nous avons mentionné que le transgenre (plus précisément le travestissement) est subversif. Selon Butler, le genre est travestissement dans la mesure où le genre est intégré dans un processus d'imitation répétitive de normes instituées par une économie à dominance hétérosexuelle, et le travestissement constitue l'imitation de cette imitation tout en montrant que le fait même du processus d'imitation répétitive du genre représente une contradiction dans l'affirmation de la « naturalité » de l'origine du genre.² « Drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality. »³ De plus, le transgenre montre que la performativité hétérosexuelle illustre une tentative

² L'idée a clairement été démontrée au chapitre 2 avec l'anecdote du spectacle du travesti devant le public hétérosexuel.

³ Judith Butler, *Bodies that Matter*, p. 125.

constamment renouvelée d'atteindre les idéaux des normes établies sans toutefois nécessairement y arriver. Nous avons vu d'ailleurs qu'entre Becky et Létal, c'est finalement Létal qui atteint l'idéal maternel à travers sa relation avec Rebeca alors que Becky devrait être cet idéal de par son simple être biologique de femme. Agrado, par sa vertu, incarne plus que tous les personnages féminins de *Tout sur ma mère* l'idéal même de la femme, la Vierge Marie. Mais là où le subversif s'instaure, son opposé peut aussi émerger.

Dans les films d'Almodovar, il n'y a pas que du subversif dans les pratiques transgenres mais aussi une idéalisation des normes hétérosexuelles de l'identité de genre. Comme l'affirme Butler, le transgenre (sous la forme du travestissement, mais nous ajoutons aussi le transsexualisme) n'est pas toujours lié à une forme subversive du genre : « drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. »⁴ Dans le cas des films étudiés, le transgenre comporte une idéalisation du féminin (les transgenres sont des hommes qui deviennent des femmes). Ceci est notamment renforcé par le portrait négatif qui est dépeint des personnages masculins⁵ qui fait contrepoids à celui, sinon plus positif, du moins plus empathique, des personnages féminins. Les personnages transgenres qui représentent ce point « intermédiaire » entre les deux catégories d'identité de genre (masculine et féminine) confirment l'idée selon laquelle le genre féminin représente un artifice de l'identité, mais paradoxalement, ils soulignent des qualités traditionnellement attribuées au genre féminin. Ainsi pour Almodovar, ce qui caractérise principalement les femmes de ses films est leur solidarité et leur « bonté naturelle »⁶, qualités qu'il n'attribue pas aux hommes : « Je ne vois pas beaucoup d'hommes, mis à part les religieux, essayant de s'aider et de s'organiser. Non, ça me paraîtrait grotesque, je ne l'imagine pas. »⁷ Agrado incarne donc ces qualités « typiquement » féminines lorsqu'elle se met constamment à la disposition de ses

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir l'analyse de la figure patriarcale au chapitre 2.

⁶ Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 171.

⁷ *Ibid.*

amies pour leur rendre service. Létal comble le manque affectif de Rebeca en devenant une mère pour elle. Même Lola, qui au départ représente un personnage très négatif, apparaît vers la fin du film repentante de tous ses mauvais actes, et devient un modèle d'abnégation. Les pratiques transgenres dans les films d'Almodovar démontrent ainsi une certaine ambivalence dans leur relation avec les normes dichotomiques de l'identité de genre, ce qui entraîne un questionnement sur ces normes dichotomiques.

L'ambivalence du transgenre met en relief la problématique de la dualité de l'identité de genre. Qu'il soit subversif ou idéalisant, le transgenre opère sur la base de la dichotomie générique établie par l'économie hétérosexuelle : le féminin et le masculin. Bien qu'il puisse déstabiliser ces catégories, le transgenre les remet constamment en scène par le principe de l'imitation (ludique ou sérieuse), et par le fait même, leur redonne une certaine solidité. C'est ce que montre Butler en parlant de la façon dont l'économie hétérosexuelle se réapproprie le principe du transgenre dans des films tels que *Victor, Victoria* (Blake Edwards, 1982) et *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) où le travestissement sert de moyen de négocier la peur de l'homosexualité et de l'identité autre mais dans le but de solidifier les bases du régime hétérosexuel.⁸ De ce fait, le transgenre perd de plus en plus de son côté subversif puisqu'il est « réhabilité » par le régime hétérosexuel. Il entre donc dans la sphère de ce qui est acceptable, c'est-à-dire qu'il se limite au phénomène du spectacle, se réduit au domaine du fictif sans réellement s'opposer à une identité générique « ontologique ». Tout ce qui excède les paramètres reste tout de même subversif. Ainsi, le transgenre qui ose sortir du territoire auquel il est limité (par la société hétérosexuelle) est perçu comme un perturbateur des valeurs « bienséantes ». En d'autres termes, les pratiques transgenres deviennent subversives lorsqu'elles sortent de la sphère du jeu, de la fiction. Elles se démarquent ainsi des pratiques

⁸ « [s]uch films are functional in providing a ritualistic release for a heterosexual regime that must constantly police its own boundaries against the invasion of queerness, and that this displaced production and resolution of homosexual panic actually fortifies the heterosexual regime in its self-perpetuating task. », Judith Butler, *Bodies that Matter*, p. 126.

transtextuelles qui, elles, sont représentatives de notre époque dite post-moderne, tel que nous l'avons montré en parlant du mélange des genres cinématographiques. Bien que ces pratiques découlent d'un phénomène historique et social de « mutation de modes de création culturelle »⁹ et donc de notre réalité quotidienne, elles n'en demeurent pas moins cantonnées dans le domaine du jeu, de la fiction. La question du transgenre diffère de celle de la transtextualité en ce qu'elle touche directement notre identité ontologique, la réalité de notre existence. Et là où les films d'Almodovar exercent une certaine subversion, c'est qu'ils démontrent que l'identité humaine est une création, une œuvre de fiction.

⁹ Voir chapitre 3, note 24.

ANNEXE

RÉSUMÉ DE *TALONS AIGUILLES*

Réalisé en 1991, *Talons aiguilles* raconte la relation difficile d'une mère et sa fille. À l'aéroport de Madrid, Rebeca, 27 ans, retrouve sa mère, Becky, qu'elle n'a pas vue depuis vingt ans. Pour se racheter de ses années d'absence dues à sa carrière de célèbre chanteuse, Becky accepte de rencontrer Manuel, son ancien amant devenu le mari de Rebeca. Celui-ci ne tarde pas à séduire Becky une nouvelle fois, lors d'une soirée dans un cabaret, la Villa Rosa, où Rebeca présente à sa mère Femme Létal, un travesti qui l'incarne. Le soir même de la représentation au cabaret, Létal et Rebeca ont une relation sexuelle dans la loge du travesti. Un mois plus tard, Manuel est assassiné. Trois femmes sont soupçonnées du crime : Rebeca, Becky et une collègue de travail de Rebeca avec laquelle Manuel a eu une aventure. Le juge Dominguez (alias Létal) qui instruit le dossier ne réussit pas à trouver la coupable, jusqu'à ce que Rebeca avoue son crime au journal télévisé où elle travaille. Celle-ci est alors emprisonnée suite à un autre interrogatoire chez le juge Dominguez. Ce dernier, qui veut aider Rebeca, arrange un entretien privé dans la cour de justice entre la mère et sa fille. Rebeca révèle alors le meurtre de son beau-père qu'elle a commis par amour pour sa mère alors qu'elle était petite. Les deux femmes se disputent et Rebeca retourne à la prison en pleurs. À ce moment, la jeune femme apprend qu'elle est enceinte (de Létal). Convaincu qu'elle cache quelque chose à propos du meurtre et sachant qu'elle est enceinte de son enfant, le juge la fait sortir de prison. Définitivement libre, Rebeca retourne chez elle et sort de sa cachette le revolver qu'elle a utilisé pour tuer Manuel. Le juge arrive à l'impromptu, laissant tout juste le temps à Rebeca de cacher l'arme. Tous deux ont une conversation tendue où le juge cherche à connaître la vérité sur le meurtre. Suite à un autre interrogatoire infructueux, Dominguez quitte en disant à Rebeca que Létal veut la voir. La jeune femme se rend au rendez-vous. Létal se dévoile et Rebeca apprend la véritable identité de ce dernier. Peu après, Becky, qui souffrait d'une angine de poitrine, est hospitalisée. Mère et fille se retrouvent. Becky demande à Rebeca la vérité sur son lien quant au meurtre de Manuel, et cette dernière avoue qu'elle a tué son mari. Becky prend alors la responsabilité du crime de sa fille auprès du juge, puis meurt quelques jours plus tard.

RÉSUMÉ DE *TOUT SUR MA MÈRE*

Réalisé en 1999, *Tout sur ma mère* relate la perte douloureuse d'un enfant pour une mère. Manuela, 38 ans, est infirmière et élève son fils Esteban seule, à Madrid. Ce dernier lui annonce qu'il veut écrire une histoire sur elle. Pour les dix-sept ans de son fils, Manuela l'amène voir une représentation d'*Un tramway nommé désir* au théâtre. Le soir même, Esteban meurt frappé par une auto alors qu'il tentait d'obtenir un autographe de l'actrice principale de la pièce, Huma Rojo. Bouleversée, Manuela décide de retrouver le père d'Esteban devenu un transsexuel appelé Lola. Elle part à Barcelone où elle retrouve Agrado, une prostituée transsexuelle qui est un ancien ami de Lola et d'elle-même. Agrado lui affirme qu'elle sait pas où se trouve Lola. Alors, Manuela se cherche un logement et du travail avec l'aide de la prostituée qui lui présente Soeur Rosa. Plus tard, Manuela apprend de celle-ci qu'elle est enceinte de Lola et séropositive ; elle accepte de s'occuper d'elle. Entre temps, Manuela est retournée voir des représentations du *Tramway* de la même troupe qui était à Madrid. Elle finit par aborder Huma Rojo dans sa loge, et rencontre son amante, Nina, une héroïnomane révoltée. Elle devient l'assistante des deux femmes. Avant une représentation, tandis que Nina est malade, Manuela s'offre pour jouer le rôle de Stella et Huma accepte. Peu de temps après, Manuela est forcée de confesser l'incident qui l'a amenée à rencontrer Huma. Celle-ci, sincèrement désolée de la mort d'Esteban, lui offre ses condoléances. Étant donné que Soeur Rosa doit rester alitée, Manuela dit à Huma qu'elle ne peut plus travailler pour elle mais lui suggère de prendre Agrado à sa place. Quelques mois plus tard, Soeur Rosa accouche d'un garçon qu'elle nomme Esteban. À la mort de Soeur Rosa, Manuela prend le bébé sous sa garde et vit chez les grands-parents de ce dernier. Elle rencontre Lola, qui est très malade, lui apprend la mort de leur fils et lui présente son « remplaçant ». Face à l'hostilité des grands-parents envers le bébé, Manuela repart à Madrid, mais retourne deux ans plus tard à Barcelone pour présenter le cas du petit Esteban guéri du VIH, dans le cadre d'une conférence médicale sur le sida.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de fiction de Pedro Almodovar

ALMODOVAR, Pedro. *Talons aiguilles (Tacones lejanos)*. Espagne : El Deseo/Ciby 2000, 1991, 113 minutes.

----- . *Tout sur ma mère (Todo sobre mi madre)*. Espagne : Renn Productions/El Deseo S.A./France 2 Cinéma, 1999, 105 minutes.

----- . *Todo sobre mi madre* (scénario). Paris : Cahiers du cinéma, 2001, 206 p.

Œuvres de fiction d'autres auteurs

La Bible de Jérusalem, Nouv. éd. rev. (1998). Coll. « Pocket », Paris : Éditions du Cerf, 1973, 2117 p.

BERSIANIK, Louky. *L'Euguélionne*. Montréal : La Presse, 1976, 399 p.

CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris : Éditions du Seuil, [1979] 1981, 278 p.

Études générales sur l'œuvre de Pedro Almodovar

BOUTROY, Pascal. « Une esthétique du travesti ». *Séquences*, no 159-160, septembre 1992, p. 42-45.

DUHAMEL, Olga. « Un homme se change en homme : multiplication des travestissements dans *Talons aiguilles* de Pedro Almodovar ». *Tessera*, vol. 9, 1995, p. 34-42.

ELIACHEFF, Caroline, et Nathalie Heinich. *Mères-filles : une relation à trois*. Paris : Albin Michel S.A., 2002, 412 p.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. « Tout sur ma mère : le corps est une enveloppe modifiable ». *Positif*, juin 1999, no 460, p. 12-15.

- KINDER, Marsha. « High heels ». *Film Quarterly*, vol. 45, no 3, printemps 1992, p. 39-44.
- LALANNE, Jean-Marc. « La nouvelle Ève ». *Cahiers du cinéma*, no 535, mai 1999, p. 34-35.
- MADDISON, Stephen. « All about women : Pedro Almodovar and the heterosocial dynamic ». *Textual Practice*, vol. 14, no 2, 2000, p. 265-284.
- SHAW, Deborah. « Men in high heels : the feminine man and performances of femininity in *Tacones lejanos* by Pedro Almodovar ». *Journal of iberian and latin american studies*, vol. 6, no 1, 2000, p. 55-62.
- SMITH, Paul Julian. *Desire unlimited : the cinema of Pedro Almodovar*. London/NY : Verso, 1994, 169 p.
- SOFAIR, Michael. « All about my mother ». *Film Quarterly*, hiver 2001-2001, vol. 55, no 2, p. 40-47.
- STRAUSS, Frédéric. *Conversations avec Pedro Almodovar*. Paris : Cahiers du cinéma, [1994] 2004, 223 p.
- THIBAudeau, Pascale. « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodovar ». In *Du maniérisme au cinéma*. Sous la dir. de Véronique Campan et Gilles Menegaldo. Poitiers : UFR Langues Littératures, 2003, p. 195-211.
- TRÉMOIS, Claude-Marie. « Tout sur ma mère de Pedro Almodovar ». *Esprit*, no 7, juillet 1999, p. 193-195.
- WILLIAMS, Bruce. « Playgrounds of desire : Almodovar, fetishism, and the male ideal ego ». *Journal of film and video*, vol. 52, no 2, été 2000, p. 29-40.

Études sur la notion de genre, performance, et performatif

- AUSLANDER, Philip. « General introduction ». In *Performance : critical concepts*, vol. 1. London /New York : Routledge, 2003, p. 1-24.
- BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer zones*. Paris : Balland, 2001, 247 p.

- BOLIN, Anne. « Transforming transvestism and transsexualism : polarity, politics, and gender ». In *Gender blending*. New York : Prometheus Books, 1997, p. 25-31.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. New York/Londres : Routledge, [1990] 1999, 221 p.
- . *Bodies that matter*. New York/Londres : Routledge, 1993, 288 p.
- . *Excitable speech: a politics of the performative*. New York/Londres : Routledge, 1997, 182 p.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't*. Bloomington : Indiana University Press, 1984, 220 p.
- . *Technologies of gender*. Bloomington : Indiana University Press, 1987, 151 p.
- . « Queer theory : lesbian and gay sexualities ». *Differences : a journal of feminist cultural studies*, été 1991, vol. 3, no 2, p. 3-18.
- DELPHY, Christine. *L'ennemi principal*, vol. 2. Paris : Syllepse, 2001, 389 p.
- ERICKSON, Jon. « The body as the object of modern performance ». In *Performance : critical concepts*, vol. 2. London/New York : Routledge, p. 175-187.
- FISHER-LICHTE, Erika. « Performance art and ritual ». In *Performance : critical concepts*, vol. 4. London/New York : Routledge, 2003, p. 228-250.
- GRAVER, David. « The actor's bodies ». In *Performance : critical concepts*, vol. 2. London/New York : Routledge, p. 167-174.
- MACKENZIE, Gordene Olga. *Transgender nation*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1994, 190 p.
- NEWTON, Esther. *Mother camp : female impersonators in America*. Englewood Cliffs/New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1972, 136 p.
- OAKLEY, Ann. *Sex, Gender and Society*. Londres : Temple Smith, 1972, 220 p.
- PIAT, Colette. *Elles... les travestis*. Paris : Presses de la Cité, 1979, 313 p.

RICH, Adrienne. « Compulsory heterosexuality and lesbian existence ». *Signs : a journal of women in culture and society* 5, 1980, no 4, p. 631-660.

TERMINIÈRE, Pauline. « Le genre, sexe social ». *Rouge*, dimanche 2 juin 2002, http://www.lagauche.com/lagauche/article.php3?id_article=27

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston : Beacon Press, 1992, 107 p.

Études sur la théorie littéraire

ARISTOTE. *La Poétique*, trad. du grec par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Éditions du Seuil, 1980, 465 p.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset & Fasquelles, 1985, 315 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

GLOWINSKI, Michal. « Les genres littéraires ». In *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris : PUF, 1989, p. 81-94.

ROBIN, Régine. « Extension et incertitude de la notion de littérature ». In *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*. Paris : PUF, 1989, p. 45-49.

SHAEFFER, Jean-Marie. « Du texte au genre ». In *Théories des genres*. Paris : Éditions du Seuil, 1986, p. 179-185.

------. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris : Éditions du Seuil, 1989, 184 p.

STIERLE, Karlheinz. « L'école de Constance ». *Poétique* 39, sept. 1979.

Fiction et jeu

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens : a study of the play-element in culture*. Boston : Beacon Press, 1955, 220 p.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris : Éditions de Minuit, 1986, 320 p.

SERCEAU, Daniel. *Le désir de fictions*. Paris : Éditions DIS, VOIR, 1987, 127 p.

SHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*. Paris: Éditions du Seuil, 1999, 347 p.

VIGEANT, Louise. *Lecture du spectacle théâtral*. Laval : Mondia Éditeurs, 1989, 226 p.

Études générales

AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. New York : Oxford University Press, [1965] 1973, 166 p.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Éditions du Seuil, [1972] 2000, 429 p.

-----, *Le sens pratique*. Coll. « Le Sens commun ». Paris : Editions de Minuit, 1980, 475 p.

-----, *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil, [1982] 2001, 423 p.

KNIBIEHLER, Yvonne. *Les pères aussi ont une histoire....* Paris : Hachette, 1987, 344 p.

DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales : feminism, film theory and psychoanalysis*. New York : Routledge, 1991, 312 p.

MOINE, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan/VUEF, 2002, 190 p.

RIPA, Yannick. *Les femmes*. Paris : Le Cavalier bleu, 2002, 126 p.

SÉGURET, Olivier. « La movida et après... ». *Les cahiers du cinéma*, mai 1992, p. 46-51.

Dictionnaires

BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco : Rocher, 2002, 2124 p.

REY, Alain (dir. publ.). *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3. Paris : Le Robert, [1992] 2000, 4303 p.

GIRODET, Jean. *Logos : grand dictionnaire de la langue française*, t. 2. Paris : Bordas, 1976, 2173 p.

GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, Robert. *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris : Larousse, 1948, 363 p.

- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, t. 4 et t. 7. Paris : Hachette, 1964, 2121 p.
- REY-DEBOVE, Josette, et Alain Rey (dir. publ.). *Le petit Robert*. Paris : Dicorobert inc., 1996, 2551 p.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t. 3. Paris : Le Robert, 1966, 898 p.